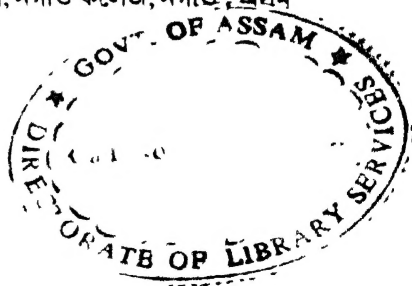


# চিন্তা-বিচিত্ৰা

সাহিত্য সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন প্ৰবন্ধৰ সংকলন

মহিম বৰা

প্ৰাক্তন অধ্যাপক, অসমীয়া বিভাগ, নগাওঁ কলেজ, নগাওঁ, অসম



কিৰণ প্ৰকাশন

ধেমাজি

**CHINTA-BICHITRA** : A collection of thirteen essays on literature, written by Mahim Bora, Head of the Department of Assamese, Nowgong College, Nowgong, Assam, and Published by Sri Naba Kalita on behalf of Kiran Prakashan, D.K.Market Complex, Dhemaji Chariali, Dhemaji-787057.

---

Price Rs. 90.00 only

দ্বিতীয় প্রকাশ : ১৯৮৯ চন

তৃতীয় প্রকাশ : ২০০৭ চন

প্রকাশক : নব কলিতা

কিৰণ প্ৰকাশন

ডি.কে. মাৰ্কেট, ধেমাজি চাৰিআলি, ধেমাজি-৭৮৭০৫

ফোন-০৩৭৫৩-২২৫৮০৩

বেটুপাত : অকণ নাথ, গুৱাহাটী

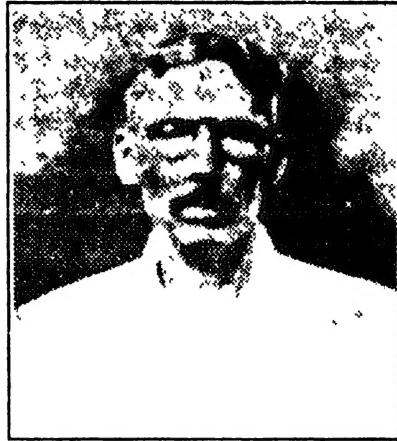
মূল্য : ৯০.০০ টকা

মুদ্ৰক : ধেমাজি অফচেট প্ৰিণ্টাৰ্চ

বতনপুৰ, ধেমাজি-৭৮৭০৫৭

ফোন : ৯৪৩৫০৮৮৬০৪

## উৎসর্গা



স্বর্গীয় গজেন্দ্রনাথ বৰা

(মৃত্যু ২৬ মে', ১৯৫৮)

স্বর্গগত পিতৃদেব গজেন্দ্রনাথ বৰা

আৰু

স্বর্গগতা মাতৃদেবী চন্দ্রকান্তি বৰাৰ

চৰণ কমলত

‘যিটো পিতৃ-মাতৃ      জনিলেক দেহ

পুষিলেক অনুদিন,

শতেক বৎসৰে      সিটো পুত্রে তাৰ

সুজিবে নপাৰে ঋণ ।’

— দশম

মহিম

## তৃতীয় মুদ্ৰণ

কিতাপখনৰ তৃতীয় মুদ্ৰণৰ দায়িত্ব লোৱা বাবে অসমৰ আগশাৰীৰ  
ধেমাজিৰ কিৰণ প্ৰকাশনৰ প্ৰকাশক শ্ৰীনৱ কলিতাক অশেষ ধন্যবাদ  
জ্ঞাপন কৰিলো। লগতে একো হাত নুফুৰাকৈয়ে তেখেতক তৃতীয়  
মুদ্ৰণৰ কাৰণে অনুমতি দিলো।

পাঠক-পাঠিকা সকলৰ আদৰ পাব বুলিয়ে আশা কৰিলোঁ।

প্ৰতাপ শৰ্মা পথ  
আমোলাপট্ট  
নগাওঁ : অসম

ইতি  
বিনীত  
শ্ৰীমহিম বৰা



65 North Avenue

New York

15. 4. 26

প্রিয় বন্ধু,

আমি আপনাকে জানাই যে

আমি আপনাকে অনেক ভালবাসি। আপনি আমার  
মনে অনেক ভাল লাগেন।

আমি আপনাকে জানাই যে

আমি আপনাকে অনেক ভালবাসি। আপনি আমার

মনে অনেক ভাল লাগেন।

আমি আপনাকে জানাই যে

আমি আপনাকে অনেক ভালবাসি। আপনি আমার

মনে অনেক ভাল লাগেন।

আমি আপনাকে জানাই যে

আমি আপনাকে অনেক ভালবাসি। আপনি আমার

মনে অনেক ভাল লাগেন।

আমি আপনাকে জানাই যে

আমি আপনাকে অনেক ভালবাসি। আপনি আমার

মনে অনেক ভাল লাগেন।

## বাট-চ'ৰা....

‘চিত্ৰ-বিচিত্ৰ’ তেৰটা সাহিত্য-সংস্কৃতি বিষয়ক প্ৰবন্ধৰ সংকলন। অসম প্ৰকাশন পৰিষদৰ জাননী অনুসৰি সাহায্য বিচাৰি ১৯৭৩ চনৰ জুলাই মাহত, পৰিষদৰ ওচৰত সংকলনটো আগবঢ়ালো। ১৯৭৪ চনৰ এপ্ৰিল মাহত কিতাপখনে অৰ্থসাহায্যৰ বাবে পৰিষদৰ অনুমোদন লাভ কৰাৰ কথা সচিব মহোদয়ে জনোৱাত, আবশ্যকীয় বিধি পালন কৰি প্ৰকাশন পৰিষদৰ লগত ২৪।৮।৭৪ তাৰিখে চুক্তিপত্ৰত চহী কৰি কিতাপৰ এটা পাণ্ডুলিপি প্ৰেছলৈ পঠাওঁ।

লগে লগেই কেবাটাও দুৰ্যোগে জুমুৰি দি ধৰে। সেই সময়তে ৰেল-ধৰ্মঘট, ছপাৰ নিৰিখ বৃদ্ধি, কাগজৰ দুস্তাপাতা, বিদ্যুৎ-সংকট, আৰু প্ৰেছৰ কৰ্মীসকলৰ ধৰ্মঘট আদি মিলি কিতাপখন যথা সময়ত প্ৰকাশ হোৱাত পলম কৰাৰ উপৰিও খৰচো অসম্ভৱ ৰূপে বাঢ়ি গ’ল। এই বাৱসায়িক কথাখিনি সকলোৱে জনাৰ প্ৰয়োজন আছে বুলিয়ে জনাই থলো।

সম্মিষ্ট দুই এটা আলোচনা অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ প্ৰয়োজনত লিখা। দুটামান প্ৰবন্ধ অসমীয়া বিভাগৰ সন্মানৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ কাৰণে বিভিন্ন গ্ৰন্থৰ সহায়ত যুগুত কৰা পাঠ্য-টোকাৰ পিছত কলেজ আলোচনীত প্ৰকাশৰ কাৰণে দিয়া বৰ্তমানৰ ৰূপ।

আন দুটামান আলোচনা সম্পৰ্কে কেইটামান জনাবলগীয়া কথা থাকিল। ‘শেৱালি’ৰ ওপৰত লিখা আলোচনাটো সেই সময়ৰ ‘ৰামধেনু’ৰ সম্পাদক শ্ৰীযুত বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য আৰু লগতে সহ-সম্পাদক শ্ৰীৰাধিকামোহন ভাগৱতীৰ ‘টেলিগ্ৰাফিক’ চিঠিৰ তাগিদাত পৰি অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে (৩৪ দিন) সম্পূৰ্ণ কৰি দিব লগা হৈছিল। কবিৰ ব্যক্তিগত সান্নিধ্যলৈ অহাৰ সময়ত তেখেতৰ কবিতা বেয়া পাওঁ বুলি সদায়ে তেখেতৰ মুখৰ আগত মন্তব্য দি আহিছিলো। উত্তৰত কবিৰ মুখমণ্ডলত শিশুৰ দৰে সৰল মিচিকি হাঁহি এটা শেৱালি এপাহ ফুলাৰ দৰেই বিকশি উঠিছিল আৰু লগে লগে তৰুণ কবিসকলৰ নতুন কবিতাক দকচি সমালোচনা কৰিছিল। তেখেতৰ আকস্মিক বিয়োগত নগাওঁ চহৰত যি অভূতপূৰ্ব শোক-যাত্ৰা আৰম্ভ হ’ল তাত আমি কেবাজনোও সমদলৰ আগত থাকি ‘শেৱালি’ আৰু মাত্ৰ তিনিদিনৰ আগত প্ৰকাশিত ‘চন্দ্ৰহাৰ’ৰ পৰা কবিতা আবৃত্তি কৰি গৈছিলো। [মনত পৰা-সকল হ’ল, শ্ৰীযুত সুৰেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (তেতিয়াৰ ডি ডি এচ), অধ্যাপক শ্ৰীযুত সৰ্বেশ্বৰ ৰাজগুৰু, অধ্যাপক শ্ৰীযুত জগৎজন্ম শৰ্মা, অধ্যাপক শৰৎমাধৱ কুশ্নে, শ্ৰীমান খগেন মহন্ত।] প্ৰকৃততে সেইদিনাই তেখেতৰ কবিতাৰ প্ৰতি মোৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ সলনি হ’ল, আৰু সাদিনৰ পিছত সম্পাদকৰ চিঠি পাই আলোচনাটো লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰো। কলেজৰ পৰীক্ষাৰ কৰ্তব্যৰ মাজতো যাতে প্ৰবন্ধটোৰ কাম অব্যাহত থাকে তাৰ বাবে তেতিয়াৰ নগাওঁ কলেজৰ অধ্যক্ষ শ্ৰদ্ধেশ্বৰ শৰ্মা আৰু শ্ৰীযুত যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱে তেখেতৰ ক্ষমতাৰ ভিতৰত সম্ভৱপৰ সা-সুবিধাখিনি কৰি দিছিল, এই কথা কৃতজ্ঞতাৰে সোঁৱৰণ কৰিলো। মোৰ সীমিত জ্ঞান আৰু উপলব্ধিৰে লিখা এই আলোচনাটো কবিয়ে জীৱিত অৱস্থাত পঢ়িবলৈ পোৱা হ’লে কি এক পবিত্ৰ আনন্দৰ জেউতিৰে তেখেতৰ মুখমণ্ডল উদ্ভাসিত হৈ পৰিলহেঁতেন, সেই দৃশ্য কল্পনালৈ আনিলে আজিও অন্তৰ কাতৰ হৈ পৰে।

‘গাওঁবুঢ়া’ৰ ওপৰত লিখা প্ৰবন্ধটো প্ৰকাশন পৰিষদৰ গোহাঞিবৰুৱা শত-বাৰ্ষিকী উপলক্ষে প্ৰকাশিত সমালোচনা গ্ৰন্থ, ‘পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা’ত সম্মিষ্ট হৈছিল। (১৯৭১)

চন)। এইখিনিতে পৰিষদলৈ আৰু গ্ৰন্থৰ সম্পাদক শ্ৰীযুত চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াদেৱলৈ ধন্যবাদ জনাই থলো।

‘পত্নীপ্ৰসাদ’ এই কিতাপৰ সম্পূৰ্ণ নতুন প্ৰবন্ধ আৰু ৰচনা কাল ১৯৯৩।

‘অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ’ আৰু বিশেষকৈ ‘চিহ্নযাত্ৰা’ সম্পৰ্কীয় আলোচনাত শিক্ষাগুরু ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱৰ ‘শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ’ গ্ৰন্থৰপৰা প্ৰয়োজন বিশেষে উদ্ধৃতি দিছে। প্ৰবন্ধটো ছপা হোৱাৰ পিছত এদিন হঠাৎ লগ পোৱাত প্ৰসঙ্গক্ৰমে তেখেতে ‘চিহ্নযাত্ৰা’ নামৰ নাট এখনৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কে তেখেতৰ ইংৰাজী গ্ৰন্থ ‘শঙ্কৰদেৱ এণ্ড হিজ টাইমচ্’ গ্ৰন্থত সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছে বুলি মোক জনায়। গ্ৰন্থখন বহুদিনৰ পিছতহে পঢ়াৰ সুযোগ পোৱাত তেখেতৰ এই সন্দেহৰ কথা আলোচনাৰ যথাস্থানত উল্লেখ কৰিব নোৱাৰি দুঃখিত।

এই নাটৰ অস্তিত্ব বা নাটৰ ভাওনা সম্পৰ্কে চৰিত পুথিত দিয়া বিৱৰণৰ মৌলিক সত্যতাত মই বিশ্বাসী। সেই বিৱৰণৰ ভেটিত অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ ক্ৰমবিকাশ বা অক্ষীয়া নাটৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা সম্পৰ্কে, অৰ্থাৎ অক্ষীয়া নাট যে জাতীয় সৃষ্টি স্বৰ্গীয় কালিৰাম মেধিদেৱৰ এই মন্তব্যৰ সমৰ্থনত যুক্তি দাঙি ধৰিবলৈ মই প্ৰয়াস কৰিছো।

এই সংকলনটো প্ৰকাশ কৰি উলিওৱাত নানাজনৰপৰা নানাভাৱে সহায় পাইছো। সকলোৰে নাম উল্লেখ কৰা সম্ভৱ নহয় যদিও প্ৰধানকৈ এই সকলৰ নাম লবই লাগিবঃ অধ্যাপক শ্ৰীযুত তিলকচন্দ্ৰ মজুমদাৰ, অধ্যাপক শ্ৰীমান যোগেন্দ্ৰনাৰায়ণ ভূঞা [ দুয়োজন নগাওঁ ছোৱালী কলেজৰ ], অধ্যাপক শ্ৰীযুত ধানেশ্বৰ শৰ্মা (এ, ডি, পি, কলেজ, সংস্কৃত বিভাগ) শ্ৰীমান নন্দ শইকীয়া, ছাত্ৰ শ্ৰীমান কেশৱচন্দ্ৰ শৰ্মা বৰুৱা, বৰ্তমান নগাওঁ কলেজৰ অধ্যক্ষ শ্ৰীযুত মুহিৰাম শইকীয়াদেৱ আৰু সংস্কৃত বিভাগৰ অধ্যাপক শ্ৰীযুত দীনেশচন্দ্ৰ দত্তদেৱ। [ মোৰ দোষ-ত্রুটিৰ লগত এইসকলৰ নাম জড়িত নহয়। ]

আমাৰ নিম্ন-মধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ এশ-এটা জুমুৰিৰ মাজত সাহিত্য-চিন্তাৰ্চা এক মহা বিড়ম্বনা। বিশেষকৈ শিক্ষক-লিখকৰ ক্ষেত্ৰত ইয়ো এক বিলাসিতাই। ইয়াৰ বাবে পৰিয়ালৰ প্ৰত্যেকেই নানাধৰণে ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিবলগা হয়। এনে ত্যাগ কষ্টৰ এটা সামাজিক স্বীকৃতি থকা উচিত বুলি ভাবিয়ে পৰিয়ালৰ সকলোৰে, বিশেষকৈ শ্ৰীমতী দীপ্তিৰ এইখিনিতে শলাগ ললো।

প্ৰেছৰ কৰ্মী আৰু স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীযুত কালীচৰণ ণ্ডা ডাঙৰীয়া নানা ফালৰপৰা ধন্যবাদাৰ্হ। এই প্ৰেছৰ সম্পৰ্কলৈ অহাসকলে জানে যে এই সম্পৰ্ক অকল বাবসায়িক লেন-দেনৰেই নহয়।

অনিচ্ছাকৃত ভুলৰ বাবে সদাশয় পাঠক-পাঠিকাৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰিছো। ইতি

কিনীত

মহিম ৰৰা

‘ডেজীমলা’

৫২৬ শঙ্কৰাৰ্হ : ভাদ

১৯৭৫ চন : চেপ্তেম্বৰ

নগাওঁ : অসম

## সূচীপত্ৰ

বিষয়	পৃষ্ঠা
১। অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন	৯
(ক) অন্ধ শব্দৰ আঁতি-গুৰি : চিহ্নযাত্ৰাৰ অভিনয়	২৭
(খ) গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ ধেমালি অনুষ্ঠান (শ্ৰীযুত বদনচন্দ্ৰ গোস্বামী)	৩১
(গ) ভাৰীগান	৩৪
২। পত্নীপ্ৰসাদ : এটি আলোচনা	৩৭
পৰিশিষ্ট [ সীতাৰ প্ৰতি বামৰ উক্তি ]	৬৮
প্ৰসঙ্গীয়া টোকা : বাসুদেৱ-কৃষ্ণ	৬৯
পৰিশিষ্ট : শব্দৰ টোকা	৭১
৩। অক্ষীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা	৭৩
৪। গাওঁবুঢ়া : এখন সাৰ্থক সামাজিক নাটক	৯২
৫। শেৱালিৰ সৌৰভ বিচাৰি	১০৭
৬। 'বীণ-ব'ৰাগী'ৰ এটি সপ্ৰশংস বিচাৰ	১৩৬
৭। বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যত সমাজৰ ছবি	১৪২
৮। জীৱনী সাহিত্যৰ ধাৰা	১৪৮
৯। মানৱতাবাদী-দৰ্শনৰ ঐতিহ্য	১৫৫
১০। কলা আৰু সমাজ	১৬০
১১। 'বাহিৰে বং চং ভিতৰে কোৱা ভাতৰী'ত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ৰচনাৰ ঠাচ	১৬৪
১২। 'উপমা নিদিও মই' সাহিত্যত উপমাৰ স্থান	১৭১
১৩। অসমীয়া সাহিত্যত মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱ	১৭৮

## ।। অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন ।।

অক্ষীয়া নাটত \* সূত্ৰধাৰজনৰ স্থান আৰু তেওঁৰ কাৰ্য্যাবলীৰ বিষয়ে নিচেই কম আলোচনা হোৱা নাই। আলোচনাৰ প্ৰয়োজনীয়তা ভৱিষ্যতলৈও আছে।

‘সূত্ৰধাৰ’ শব্দটো পোনে পোনে সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যৰপৰাই অনা। অসমীয়াত একে অৰ্থত ‘সূত্ৰধাৰী’ শব্দটোও ব্যৱহৃত হয়। অৱশ্যে সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যলৈও ‘সূত্ৰধাৰ’ শব্দটো ভাৰতত অতি প্ৰাচীন কালৰপৰা চলি অহা ‘পুতলা-নাচ’ৰপৰাই অনা হৈছে। সূতাৰ সহায়ত যিজনে পুতলাবিলাক নচুৱাই তেৱেঁই সূত্ৰধাৰ। কিন্তু অক্ষীয়া নাটত সূত্ৰধাৰে যি ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে তালৈ লক্ষ্য কৰিলে এই কথাই প্ৰতীয়মান হয় যে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে অক্ষীয়া নাটৰ উদ্দেশ্যৰ লগত খাপ খোৱাকৈ এই সূত্ৰধাৰজনক সম্পূৰ্ণ নতুন ৰূপত গঢ় দি লৈছে। এইদৰে গঢ় দি লওঁতে সূত্ৰধাৰজনে বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ স্তৰো যে উত্তীৰ্ণ হৈ আহিব লগা হৈছে অক্ষীয়া নাটৰ আলোচনাৰপৰাই সেই কথা প্ৰমাণিত হয়।

সংস্কৃত নাট্য-শাস্ত্ৰমতে সূত্ৰধাৰজন নানান গুণৰ অধিকাৰী পুৰুষ হ’ব লাগিব। তেওঁ হ’ব লাগিব চাৰিপ্ৰকাৰ বাদ্যত নিপুণ, নীতি-শাস্ত্ৰ আৰু কাম-শাস্ত্ৰ জ্ঞানৰ অধিকাৰী, মানৱ-চৰিত্ৰ, শৰীৰ-তত্ত্ব আৰু জ্যোতিৰ্বিদ্যাত ব্যুৎপত্তিস্বিকৃত, বেশ-বিন্যাসত সুৰচিসম্পন্ন, পদ আৰু ছন্দৰ বিধানত জ্ঞানী। এনে সৰ্বগুণাকৰ পুৰুষ হৈও সংস্কৃত ৰূপকৰ সূত্ৰধাৰজন অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰে নাটৰ অৱিচ্ছেদা অঙ্গ হৈ পৰা নাই। পূৰ্বৰঙ্গৰ পিছত অভিনয় আৰম্ভ কৰি দি সূত্ৰধাৰ মঞ্চৰপৰা প্ৰস্থান কৰে আৰু অভিনয়ৰ কাম স্বাধীনভাৱে আগবাঢ়ে।

\* ‘অঙ্ক’, ‘অক্ষীয়া নাট’ সম্পৰ্কীয় আলোচনা প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক) দিয়া হৈছে।

আনহাতে অক্ষীয়া নাটৰ লগত সূত্ৰধাৰৰ সম্পৰ্ক অঙ্গাঙ্গী। সূত্ৰধাৰৰ জন্ম-পত্ৰিকাখন ৰচনা কৰিবলৈ হ’লে অক্ষীয়া নাটৰ জন্ম পত্ৰিকাখনো লগে লগে ৰচনা কৰিব লাগিব। অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন নাটখনৰে কেন্দ্ৰস্থ শক্তি বা ঘাই খুটা। ‘নাট মেলা’ৰ দিনৰপৰা ‘নাট-সামৰণি’ৰ দিনলৈকে সূত্ৰধাৰীক কেন্দ্ৰ কৰিয়ে ভাঙনাৰ যাৱতীয় কাম চলি থাকে। এই সূত্ৰধাৰীজনো সমাজৰ জ্ঞানী-মানী বহু গুণসম্পন্ন লোক। পাৰদৰ্শী সূত্ৰধাৰীৰ ওচৰত ভালেদিন খোল-তাল-নৃত্য-মুদ্ৰাদিৰ শিক্ষা লোৱাৰ পিছত ৰাইজে তেওঁৰ যোগ্যতাৰ প্ৰমাণ লৈহে তেওঁক সূত্ৰধাৰী পাতে আৰু সত্ৰাধিকাৰ গুৰুৱে ৰাইজৰ নিৰ্বাচনত সন্মতি দি মালা-নিৰ্মালি আদি দি পঠায়। তাৰ পিছতহে তেওঁ সূত্ৰধাৰী বাব

পায় আৰু খেলৰ আন মানী বিষয়ববীয়াৰ [ সাতোলা, মেধি, মুক্তিয়ার, গায়ন, বায়ন, আদি বাব] লগতে সন্মানৰ আসন লাভ কৰে। তেওঁ নৃত্য-পটু, সঙ্গীতৰ ৰাগ-তাল-মানৰ জ্ঞানযুক্ত, বিভিন্ন বাদ্যত পাৰদৰ্শী [ ভাওনাৰ ব্যবহৃত বাদ্যত], সুগায়ক, শাস্ত্র-জ্ঞানী [ শ্রীশঙ্কৰ-মাধব আদি মহাপুরুষসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত শাস্ত্র] আৰু অটুট স্বাস্থ্যৰ অধিকাৰী। ধেমালিৰ অংশত [পূৰ্বৰঙ্গ] সূত্ৰধাৰ উপস্থিত নাথাকে, কিন্তু ধেমালি অনুষ্ঠানৰ পিছত সূত্ৰধাৰ ভাওনা-ঘৰত প্ৰবেশ কৰিয়ে বহুসময় ধৰি বিশেষ ধৰণৰ নৃত্য কৰিব লাগে। গায়ন-বায়নেই নচুৰায় যদিও নৃত্যৰ সমাপ্তিৰ পিছত গায়ন-বায়নৰ নেতৃত্বও সূত্ৰধাৰৰ হাতলৈ আহে।<sup>১</sup>

অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দীশ্লোকো সূত্ৰধাৰেই পাঠ কৰিব লাগে-যদিও

১ 'নাট-মেলা' সম্পৰ্কে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা [খ] চাওক।

নাট-সামৰণি :- ভাওনাৰ পিচদিনা সন্ধিয়া নামঘৰত ভাববীয়া, গায়ন-বায়ন, সূত্ৰধাৰী, সকলো গোট খাই মাহ-প্ৰসাদ নৈবেদ্য আদি আগবঢ়ায়। সূত্ৰধাৰীয়ে সম্পূৰ্ণ নাটখন এবাৰ পঢ়ি যায়। সমূহীয়া প্ৰাৰ্থনা আৰু আশীৰ্বাদৰ পিছত অনুষ্ঠান শেষ হয়। এয়ে নাট-সামৰণি। নাট-সামৰণি নকৰাটো অপৰাধ।

২ 'গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ' ভাওনাঘৰত কৰিব লগা অনুষ্ঠানৰ বৰ্ণনা, আৰু সেই কাৰ্যৰ আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (খ) দ্ৰষ্টব্য। সংস্কৃত ৰূপকৰ অনুকৰণত 'নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ' বুলি অঙ্কীয়া নাটতো লিখা থাকে।

সংস্কৃত ৰূপকত 'প্ৰস্তাৱনা'ৰ পিছত 'ত্ৰিগত'<sup>২</sup> অংশৰ যোগেদি [নটীৰ লগত সূত্ৰধাৰে কথা-বতৰা পতা অংশক ত্ৰিগত কয়।] অভিনয়ৰ সূচনা কৰি সূত্ৰধাৰে মঞ্চৰপৰা বিদায় লয়। সংস্কৃত ৰূপকত এইখিনিতে, 'ইতি সূত্ৰ নিষ্কান্ত' বুলি লিখা থাকে। অঙ্কীয়া নাটৰ ত্ৰিগত অংশত সূত্ৰধাৰে 'সঙ্গী'ৰ লগতহে কথা-বতৰা পাতে আৰু নাটৰ সেইখিনিতে সংস্কৃতৰ দৰেই 'ইতি সূত্ৰ নিষ্কান্ত' বুলি লিখা থাকিলেও তেওঁ ভাওনাৰ কেন্দ্ৰস্থ শক্তি-স্বৰূপে সৰ্বময় কৰ্তৃত্ব গ্ৰহণ কৰে। তেতিয়াৰপৰা গায়ন-বায়নৰ কৰ্তৃত্বও তেওঁৰ ওপৰত নাস্ত। তেওঁ ভাববীয়াৰ প্ৰবেশ কৰাব, স্থায় শ্ৰীকৃষ্ণ বা ৰামচন্দ্ৰকো তেওঁহে প্ৰবেশ কৰাব, গায়ন-বায়নক বিভিন্ন ৰাগ-তালত গীত-বাদ্য গাব-বাবলৈ নিৰ্দেশ দিব; তেওঁৰ নিৰ্দেশত ভাববীয়াই বচন মাতিব, শৰ প্ৰহাৰ কৰিব, গোপীয়ে ৰাউচি জুৰি বিলাপ কৰিব, নাগপত্নীসকলৰ 'নয়নক নীৰ' জৰিব, প্ৰতিপক্ষৰ অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ আঘাতত কোনোবা বীৰ মুৰ্ছিত হৈ পৰি থাকিব, আকৌ তেওঁৰ নিৰ্দেশতে জ্ঞান পাই উঠি বহিব। মুঠতে তেজ-মঙ্গলৰ এই জীবন্ত চৰিত্ৰবিলাকে অকল দেহৰেই নহয়, মনৰ স্বাধীনতাখিনিও সূত্ৰধাৰৰ হাতত অগ্নান বদনে সমৰ্পণ কৰি প্ৰত্যেকেই হৈ পৰে সূত্ৰধাৰৰ হাতৰ একো একোটা পুতলা!

সূত্ৰধাৰৰ এই সৰ্বভাসী ক্ষমতা গায়ন-বায়ন বা ভাও-ভাববীয়াৰ ওপৰতে সীমাবদ্ধ নাথাকে; ভাওনাৰ আনন্দ উপভোগ কৰিবলৈ অহা নিৰীহ দৰ্শকসকলৰো দেহ আৰু মন

নিয়ন্ত্ৰণৰ এনাজৰীডালো সূত্ৰধাৰৰ হাতৰ মুঠিত তেওঁলোকৰ অতৰ্কিতেই সোমাই পৰিব।  
এতিয়াৰপৰা তেওঁলোক আৰু স্বাধীন ব্যক্তি নহয়, তেওঁলোকে সাৰধানে ভাওনা চাব  
লাগিব, সাৰধানে চৰিত্ৰৰ আৰু সূত্ৰধাৰৰ বচন শুনিব

ও 'ত্ৰিগত' অংশক 'আমুখ' বুলিও কোৱা হয়।

লাগিব, সেইবিলাকৰ তাৎপৰ্য সম্পৰ্কেও সূত্ৰধাৰে দিয়া ব্যাখ্যাহে গ্ৰহণ কৰিব লাগিব ;  
তাৰ উপৰি, আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা হ'ল যে তেওঁৰ লগে লগে সকলোৱে হৰিৰ নাম  
উচ্চাৰণ কৰি যাব লাগিব।

সূত্ৰধাৰজনে কেনেকৈ অক্ষীয়া নাটত এনে ডিষ্টেণ্টৰীয়েল ক্ষমতা লবলৈ পালে,  
তেওঁক এনেকৈ গঢ় দি লোৱাৰপৰা নাট্যকাৰৰ [শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ] কি অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্য  
সাধিত হৈছে, আৰু সূত্ৰধাৰৰ এই পৰিকল্পনাত অক্ষীয়া নাট্য-পূৰ্ব স্থানীয় কোনো অনুষ্ঠানৰ  
প্ৰভাৱ আছেনে কি, বৰ্তমান প্ৰবন্ধত তাৰে যথাসম্ভৱ আলোচনা দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিছো।  
সূত্ৰধাৰৰ লগতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে অক্ষীয়া নাটৰ ৰচনা-কৌশলৰ আলোচনাও আহি পৰিবলৈ  
বাধ্য, কাৰণ আগতেই কৈ অহা হৈছে যে সূত্ৰধাৰ অক্ষীয়া নাটৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ।

'পাৰিজাত হৰণ' নাটৰ অংশবিশেষৰ উদাহৰণেৰে অক্ষীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য  
আৰু সেই কাৰ্যাৱলীৰ অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্যৰ বিষয়ে আলোচনা আৰম্ভ কৰিছোঁ।

জয়জয়তে এটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব যে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ অক্ষীয়া নাট  
ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য সংস্কৃত ৰূপকৰ দৰে ৰস সৃষ্টি নহয়, ভক্তি-ধৰ্ম প্ৰচাৰহে; তাতোকৈ,  
কৃষ্ণ-ভক্তি প্ৰচাৰহে-কৃষ্ণৰ চৰণত ভক্তসকলৰ যাতে ভক্তি দৃঢ় হয়, যাৰ ফলত সকলোৱে  
ভগৱানৰ কৰুণা লাভ কৰি মুক্তি পাব পাৰে। অৰ্থাৎ 'নাটকম্ মুক্তিসাধকম্'। একান্ত  
ভক্তসকলক ভগৱানে কেনেকৈ সততে ৰক্ষা কৰি ফুৰে, কেনেকৈ তেওঁলোকৰ শত্ৰুক  
ধ্বংস কৰে, কেনেকৈ তেওঁলোকৰ সামান্য মনোবাঞ্ছা পূৰণৰ কাৰণে বৃহৎ দায়িত্বৰ  
বোজা নিজে কান্ধত তুলি লয়,- কাহিনীৰ অভিনয়ৰ মাজেদি তাকে সভাসদৰ হৃদয়স্পৰ্শী  
কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে অক্ষীয়া নাটৰ নাট্যকাৰে।

এই কাহিনীবিলাক পদ-পুথিত বহুতেই ইতিমধ্যে পঢ়িছে, পঢ়িব নোৱাৰাবিলাকে  
আনে পঢ়া শুনিছে আৰু ভগৱানৰ মহিমাত তেওঁলোকৰ অন্তৰ ইতিমধ্যে অভিভূত হৈ  
পৰিছে। সেইসকল পাঠক শ্ৰোতা, আৰু যিসকল পাঠক বা শ্ৰোতাৰ এটাও হ'ব পৰা  
নাই সেইসকলেও, এতিয়া সেই কাহিনীবিলাককে চকুৰ আগত সংঘটিত হোৱা দেখিবলৈ  
পাব। সেয়েহে অভিনয়ৰ আৰম্ভণিতে সূত্ৰধাৰে দৰ্শক ৰাইজক সাৰধানে একচিন্তে ভাওনা  
দেখিবলৈ আৰু ৰচনাদি শুনিবলৈ নিৰ্দেশ দি দৰ্শক-চিন্তক গ্ৰহণমুখী কৰি লয়।

'পাৰিজাত হৰণ'ৰ তলৰ উদ্ধৃত অংশ চাওক :

....সূত্ৰধাৰঃ কথা : কৃষ্ণক বাণ প্ৰহাৰে : মুৰ্ছিত হোই : পুনঃ চেতন পাই :

ইন্দ্র বোল।।

“আবে শ্ৰীকৃষ্ণ.....চোড়াঞু।”

কৃষ্ণ বোল : “অবে দুষ্ট দেৱৰাজ : প্ৰহাৰ দেখি।”

(সূত্ৰ) - শুনি ইন্দ্র বজ্জ ধৰিয়ে : পুনঃ স্বস্থ হয় : কৃষ্ণক হানল : শ্ৰীকৃষ্ণ হাসি হাসি লুশ্ফি ধৰল : জৈছে তাহে দেখহ, শুনহ : নিৰন্তৰে হৰি বোল ।।.....

প্ৰতিখন নাটতে এনে উদাহৰণ ভৰি আছে। উদ্ধৃত অংশত দেখিছো, কৃষ্ণৰ বাণৰ প্ৰহাৰ পাই ইন্দ্র মুৰ্ছিত হৈছে, আকৌ চেতন পাই কৃষ্ণক গৰ্জিছে। তাৰ পিছত কৃষ্ণৰ উক্তি শুনি ‘স্বস্থ’ হৈ বজ্জ ধৰি কৃষ্ণলৈ মাৰি পঠাইছে। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণ যে স্বয়ং ভগৱান! ইন্দ্র য’ত বিপৰ্য্যন্ত, শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাৰণে সেয়া ল’ৰাৰ ধেমালিহে; সেই ভয়ঙ্কৰ বজ্জও শ্ৰীকৃষ্ণই ‘হাসি হাসি লুশ্ফি ধৰল’-ল’ৰা-ছোৱালীয়ে ঢোপ খেলোতে ওপৰতে ঢোপটো জপিয়াই ধৰাৰ দৰে! নাটকীয় ঘটনাৰ এনে চৰম ক্ৰিয়া-তৎপৰ মুহূৰ্ত্ততো সূত্ৰধাৰে চৰিত্ৰক আৰু নাটকীয় কাৰ্য্যক সমান তৎপৰতাৰে পৰিচালনা কৰি গৈছে; লগতে সেই মুহূৰ্ত্তত বিশ্বয়াভিভূত হৈ পৰা সামাজিক লোকসকলকো পাহৰি যোৱা নাই। তেওঁলোকৰ উপস্থিত কৰ্তব্য সোৱঁৰাই দিছে; ‘তাহে দেখহ, শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল।’

যি ইন্দ্রক দেৱতাৰ ৰজা বুলি সকলোৱে পূজা কৰে, যাৰ অৰ্থাৎ বজ্জ-সন্ধানৰ সম্মুখত মানৱ-দানৱ থৰহৰি কম্পমান, সেই দেৱৰাজৰ বজ্জও শ্ৰীকৃষ্ণই ‘লুশ্ফি ধৰল’, তাকো, ‘হাসি হাসি’। কাৰণ শ্ৰীকৃষ্ণ যে দেৱতাৰো দেৱতা, স্ৰষ্টাৰো স্ৰষ্টা, বৰদাতাৰো বৰদাতা! গতিকে আন দেৱী-দেৱতাক এৰি তেওঁত একান্ত শৰণ ললেই তেওঁ আমাক নিৰন্তৰে ৰক্ষা কৰিব :

‘জানি কৃষ্ণচৰণে চিত্ত দিএ নিৰন্তৰে হৰি বোল’।

[কঃ হঃ নাট]।

এতিয়া দেখা গ’ল, সূত্ৰধাৰে গায়ন-বায়ন, ভাৱৰীয়া, ভাওনাকেই অকল পৰিচালিত কৰা নাই, সমজুৱাৰ চিত্ত-বৃত্তিকো পৰিচালিত কৰি যায়।

দৰ্শকৰ শ্ৰেণী বিভাগ : এই ‘সামাজিক লোক’সকল সমাজৰ কোন কোন শ্ৰেণীৰ লোক? সকলো শ্ৰেণীৰ। সাধাৰণ অনাখৰী ‘স্ত্ৰী-শূদ্ৰ’ৰ সংখ্যাই সৰহ হ’লেও, শিক্ষিত কাব্য-ৰসিক শ্ৰেণী, বিদগ্ধ পণ্ডিত শ্ৰেণী, ৰজাঘৰীয়া ভাওনাত ৰাজ-পৰিয়াল আৰু ডা-ডাঙৰীয়া শ্ৰেণীৰ লোক, বিদেশৰ ৰাজদূত, বিদেশৰপৰা অহা বিশিষ্ট পণ্ডিত, আন ৰাজ্যৰ ৰজা-ৰাজকোঁৱৰ, দৰ্শকৰ শ্ৰেণীভূক্ত আছিল। এই সকলোৰে ওপৰত সূত্ৰধাৰৰ সমান কৰ্ত্তৃত্ব, সকলোকে, ‘আহে সামাজিক লোক’ বুলিয়ে সম্বোধন কৰিছিল।

কীৰ্ত্তন, ভাগৱত আদি পাঠৰ ক্ষেত্ৰত ভণিতাকাৰে, ‘শুনিয়েক সৰ্বজন কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ’ বুলি শ্ৰোতাসকলক সম্বোধন কৰিলেও পণ্ডিত শ্ৰেণীৰ শ্ৰোতাক [বা পাঠকক]



কেতিয়াবা দোষ-ত্রুটিৰ বাবে বা তেওঁৰ বক্তব্যৰ শাস্ত্ৰীয় প্ৰমাণৰ বাবে সুকীয়াকৈ সম্বোধন কৰিব লগা হৈছে:

‘নকৰিবা নিন্দা মোক মহন্তে  
আসিলা শাস্ত্ৰ বাৰাণসী হতে.....’

নাইবা,

‘মহন্তৰ ক্ষমাসে ভূষণ।’

সূত্ৰধাৰজনে কিন্তু নাটকৰ কোনো কাৰ্য বা কথাৰ কাৰণে কাৰো ওচৰত জবাবদিহি নহয়, কিয়নো তেওঁ নাট্যকাৰ নহয়, নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধিহে। এই সম্পৰ্কে পিছত আলোচনা কৰা হৈছে। এওঁ সম্পূৰ্ণ বিশ্বস্ত প্ৰতিনিধি, নাট্যকাৰৰ মুখপাত্ৰও। সেয়ে ‘ৰামবিজয় নাট’ত গুৰুধ্বজৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিছে কাৰণ তেওঁৰ অনুৰোধ ক্ৰমেই এই নাট শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে ৰচনা কৰিছিল আৰু তেওঁ এই নাটৰ ভাওনাও কৰাইছিল। তেওঁৰ গুৰুত্ব ‘নৃপতিপ্ৰধান’ হিচাপে নহয়, পৰম ভক্তিবসিক হিচাপেহে- ‘ৰামক পৰম ভকতি ৰস জান। শ্ৰীগুৰুধ্বজ নৃপতি প্ৰধান।।’

বিশেষ কৌশলৰ প্ৰয়োগ : এই বিভিন্ন স্তৰৰ সমজুৱাসকলৰ সমানে মনোৰঞ্জন কৰিবৰ কাৰণেও নাটৰ ৰচনা-ৰীতি বা গঠন-ৰীতিত বিশেষ কৌশল খটুৱাবৰ প্ৰয়োজন হৈছিল আৰু সূত্ৰধাৰকো সেইমতে গঢ় দি লবলগা হৈছিল।

এই বিশেষ কৌশলটো পৰিষ্কাৰ কৰি বুজিবৰ কাৰণে এটা উদাহৰণ লোৱা যাওক :- শ্ৰীৰামবিজয় নাটত, ৰাম-সীতাৰ বিবাহ-উৎসৱ শেষ হোৱাৰ পিছত কি ঘটিল প্ৰথমে এটা শ্লোককেৰে প্ৰকাশ কৰিছে :

‘ভৃশং হৃষ্টমনা ৰামঃ সম্প্ৰাপ্য  
পৰমাং প্ৰিয়াম্  
তয়া কুৰ্বন্ কামকেলিং ৰেমে  
মণিময় গৃহে।’

ইয়াৰ পিছতে সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকক [সমূহ দৰ্শকক] সূত্ৰধাৰে গদ্যেৰে শ্লোকৰ অৰ্থ বুজাই দিছে:

‘কথা: ত্ৰিভুবন মোহনী পদুমীণী : জামেকী সীতাক লভি কহ : শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ আনন্দে মগন হয়: মণিময় মন্দিৰে প্ৰবেসিএ : সীতায়ৈ সহিতে : জৈচন পৰম সকাম কেলি কয় ৰহল: তা দেখহ শুনহ : নিৰন্তৰে হৰি বোল।’

এই সকাম-কেলি দৰ্শকে অৱশ্যে মনৰ চকুৰেহে দেখিব, কিন্তু ৰসিকসকলৰ অন্তৰত ৰসৰ পূৰ্ণোপলব্ধিৰ কাৰণে এটা ৰসে ভৰপূৰ গীতৰ প্ৰয়োজন হ’ল, গতিকে কথাৰ পিছতে এটি গীত দিয়া হ’ল :

“এ কৰু ৰময়া ৰস কেলি।

কাঞ্চোৰা চোৰ ফোৰ কুচ চুটুক

ৰতি কৌতুক কৰাৱলি।

নবধৰ ধৰি এ অধৰ মধু ধঞ্চল

লোচন মুদি ৰহু মাই।.....

....শ্ৰম-জল-বিন্দু ইন্দু মোহ সোহে

মোহে পৰল বৰ বালা”.....

‘পৰম-ৰসিক গুৰু’ শুক্লধ্বজ নৃপতিও এই ভাওনাৰ দৰ্শক আছিল যে গীতত সেই কথাও উল্লেখ কৰিছে, গতিকে, প্ৰধানকৈ ৰসিক শ্ৰেণীৰ কাৰণেই যে অক্ষীয়া নাটৰ গীতসমূহ ৰচনা কৰা হৈছিল এই কথা বুজিব পাৰি।

এইদৰে অন্তৰত বিভিন্ন ভাবৰ সঞ্চাৰ কৰিব পৰা নাটকীয় ঘটনা বা কাৰ্যৰ বৰ্ণনা প্ৰথমে শ্লোকত, দ্বিতীয়ত কথাত প্ৰকাশ কৰি, তৃতীয়ত গীতৰ সহায়ত ৰসৰ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰা হয় আৰু সেই মুহূৰ্ততে এনে ৰসাপ্ত মনটোক অতৰ্কিতে ভক্তি-ৰসৰ আনন্দময় সাগৰত নিমজ্জিত কৰি দিয়া হয়। এই বিশেষ প্ৰক্ৰিয়াটো অক্ষীয়া নাটৰ কাহিনী-বিন্যাসত তথা গঠন-কৌশলত অতি সূক্ষ্ম ৰূপত জড়িত হৈ আছে। এই প্ৰক্ৰিয়াটোকে প্ৰতিমুহূৰ্ততে ক্ৰিয়াশীল কৰি ৰাখিবৰ কাৰণেই অক্ষীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰয়োজনীয়তা ইমান বেছি; তেওঁৰ এক মুহূৰ্তৰ অনুপস্থিতিয়ে সকলোকে অচল কৰি তুলিব।

সংস্কৃত ৰূপকৰ দৰে অকল ৰস-সৃষ্টিয়ে অক্ষীয়া নাটৰো উদ্দেশ্য হোৱা হ’লে সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তব্যও সংস্কৃত ৰূপকৰ সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্যৰ দৰেই সীমাবদ্ধ থাকিলহেঁতেন।

আদৰ্শ দৰ্শক সূত্ৰধাৰ : ছদ্মবেশী নাট্যকাৰ : নাটকীয় ঘটনাৱলীৰ প্ৰকৃত তাৎপৰ্য কি আৰু সহৃদয় দৰ্শক এজনৰ চিন্তাত তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া কেনে হোৱা উচিত, দৰ্শক ৰাইজে তাৰপৰা কি শিক্ষা লোৱা উচিত, - এই গুৰুগিৰিৰ দায়িত্বও সূত্ৰধাৰৰ ওপৰত ন্যস্ত। শ্ৰব্য-কাব্যত এই দায়িত্বৰ ভাৰ ভণিতাকাৰে লৈছিল, কিন্তু দৃশ্য-কাব্যত নাট্যকাৰজন তেওঁৰ সৃষ্টিৰ লগত পোনপটীয়াকৈ জড়িত হৈ পৰাৰ উপায় নাই। কাৰণ নাট্য-সাহিত্য হ’ল নৈৰ্ব্যক্তিক সাহিত্য। আনহাতে অক্ষীয়া নাট যি বিশেষ উদ্দেশ্য লৈ ৰচিত তাত নাট্যকাৰজনৰ উপস্থিতি অপৰিহাৰ্য। গতিকে নাট্যকাৰ কলা-গুৰু শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে এক অভিনৱ কৌশলৰ আশ্ৰয় ললে। তেওঁ সূত্ৰধাৰজনকেই আবশ্যকীয় সাজ-পাৰ পিন্ধাই নাটৰ একেবাৰে ভিতৰ চ’ৰাত বহুৱাই দিলেগৈ। আন কথাত, অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনেই ছদ্মবেশত নাট্যকাৰজন! পদ-পুথিত ভণিতাকাৰ হিচাপে অদৃশ্য থাকি তেওঁ ‘আদৰ্শ-শ্ৰোতা’ এজনৰ যি ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে, নাটত তেওঁ তেজ-মজ্জৰ সূত্ৰধাৰৰ ৰূপ লৈ আদৰ্শ-শ্ৰোতাই নহয়, ‘আদৰ্শ-দৰ্শক’\* এজন হৈও একে ভূমিকাকে গ্ৰহণ কৰিছে।

‘কেলি-গোপাল’ নাটৰ এটা উদাহৰণেৰে বিষয়টো পৰিষ্কাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা যাওক।

ভাগৱত বা কীৰ্ত্তনত বাসকীড়াৰ নৈতিকতা সম্পৰ্কে শ্ৰোতা পৰীক্ষিত ৰজাই বক্তা শুকমুনিক যি প্ৰশ্ন কৰিছিল, সেই প্ৰশ্ন সকলো শ্ৰোতা-পাঠকে সদায়ে কৰি আহিছে। শুকমুনিয়ৈ যি উত্তৰ দিছিল, তাৰ দ্বাৰা অকল পৰীক্ষিত ৰজাৰে নহয়, সকলো যুগৰ সকলো শ্ৰোতা-পাঠকৰে সন্দেহ দূৰ হৈ আহিছে আৰু আহিব।

“পৰম ঈশ্বৰে কৰে অকৰ্ম।

তেজস্বীত ইটো নাই অধৰ্ম।।” - কীৰ্ত্তন

আকৌ, আদৰ্শ-শ্ৰোতা ভণিতাকাৰেও লগতে যোগ দিছে :

“শৃঙ্গাৰ ৰসে আছে যাৰ মতি।

আক শুনি হৌক নিৰ্মল মতি।।” - কীৰ্ত্তন

\*আদৰ্শ দৰ্শক সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ কাৰণে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (গ) চাওক।

দশমত : “ঈশ্বৰ সকলে যিটো কৰ্ম কৰে

মনেয়ো তাক নকৰি ;

তেজস্বৈ যি সব ধৰ্ম বিহৈ বাক্যে

তাকেসে সৰে আচৰি।.....”

কিন্তু একে বিষয় লৈ লিখা নাট ‘কেলি-গোপাল’ত পৰীক্ষিত ৰজাও নাই, শুকমুনিও নাই, ভণিতাকাৰো অনুপস্থিত। এনে স্থলত এই শুকদায়িত্ব কোনে বহন কৰিব ? দৰ্শকৰ প্ৰশ্ন সুধিবৰ উপায় নাই, কিন্তু দৰ্শকচিন্তাও যে চঞ্চল হৈ উঠিছে সেই কথাও সুনিশ্চিত। দৰ্শকৰ মনৰ গতিৰ খবৰেই বা কোনে ৰাখিব ? -নিশ্চয় নাট্যকাৰৰ বিশ্বস্ত প্ৰতিনিধি -নে ছদ্মবেশী নাট্যকাৰ ? -এই সূত্ৰধাৰে ! সূত্ৰধাৰে প্ৰথমে গীতেৰে, পিছত কথাৰে দৰ্শকৰ মনৰ খুদুৱনি দূৰ কৰিছে :

“জাকেৰি সেৱা কয়ো সুৰাসুৰে।

সো হৰি গোপী মনোৰথ পুৰে।।

ভকত-বান্ধৱ মাধৱ প্ৰাণ।

কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰে কহয় পৰমান।।”....

কথা : “জে পৰমেশ্বৰ শ্ৰীকৃষ্ণ : ব্ৰহ্মা ৰুদ্ৰাদি দেৱতা জাহেৰি পদপঙ্কজ সদায় সেৱত : ঐচন জগত শুকক বনচাৰি অনাচাৰি গোপনাৰি : কাম-ভকতিয়ে বস্য কয়ল : হৰি ভকতিক মহিমা কি কহব। আহে লোকাই : পেখ পেখ : হৰিশুণনাম শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তন : বিনে কলিত গতি নাই নাই : জ্ঞানি নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।।”

দৰ্শকৰ মনৰ খুদুৱনি এতিয়াও দূৰ নহব পাৰে। গতিকে এটা শ্লোকৰ পিচতে

সূত্ৰধাৰে আকৌ দৰ্শকক সম্বোধন কৰিছে :

‘তদন্তৰ স্ত্ৰিক দুৰ্জন ভাৱ সুনহ । জে পূৰ্ণানন্দ শ্ৰীকৃষ্ণঃ তনিকৰ কুৎচিস্ত বিষয়  
সুখে কোন অভিলাস থিক : নাহি নাহি : জৈছে কাম ধেনুব্দ অধিকাৰিক : ছাগলিত  
কি প্ৰয়োজন থিক ।.....

এইদৰে দৰ্শকৰ মনৰ খুকুৰি দূৰ কৰাৰ লগে লগে দৰ্শকৰ আগত ‘স্ত্ৰী-সঙ্গৰ  
হেয়তা’ প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ ‘স্ত্ৰীৰ দুৰ্জন ভাৱ’ৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত কৰিলে  
: ‘স্ত্ৰীৰ দুৰ্জন ভাৱ দেখহ ।’”

এজনী গোপীক লৈ অন্তৰ্দ্ধান হোৱা শ্ৰীকৃষ্ণক [গোপীৰ নাম ৰাধা] যেতিয়া  
গোপী গৰাকীয়ে বোকোচাত নিবলৈ আন্দাৰ ধৰিলে [ভৰিত কাঁইটে বিদ্ভাত ] আৰু  
শ্ৰীকৃষ্ণই বোকোচাত তুলিবলৈ পিঠি পাতি দিলে, সেই সময়ত দৰ্শকৰ অন্তৰৰ সান্ত্বনা  
প্ৰতিক্ৰিয়াৰ অনুমান কৰিয়ে সূত্ৰধাৰে তৎক্ষণাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই কাৰ্যৰ তাৎপৰ্য এটা গীত  
আৰু পিছত কথাৰে দৰ্শকক বুজাই দিছে :

কথা : “এচন ক্ৰীড়া কয় কৃষ্ণ কামাতুৰ পুৰুষক দুখ দেখাৱল : স্ত্ৰী ভৈল  
ৰাজা : কামাতুৰ তনিকৰ দাস : স্ত্ৰীক আঞ্জা পালি সৰ্বথা থিক : ইহা জানব ।।”.....

দৰ্শকৰ অন্তৰৰ বিৰূপ প্ৰতিক্ৰিয়া দূৰ কৰি ‘আদৰ্শ-দৰ্শক’ সূত্ৰধাৰে প্ৰকৃত গুঢ়াৰ্থ  
সমজুৱাক বুজাই দি ইয়াকে ইঙ্গিত কৰিলে যে প্ৰকৃত ভক্তই ভগৱানৰ কাৰ্যৰ তাৎপৰ্য  
এনে ভাবেহে গ্ৰহণ কৰা উচিত।

ভক্তিৰ মহিমা প্ৰচাৰ : সূত্ৰধাৰৰ অন্যতম প্ৰধান উদ্দেশ্য : এনে ভক্তবৎসল  
ভগৱানক সভাসদ ৰাইজে কেনেকৈ লাভ কৰিব পাৰিব, কেনেকৈ তেওঁৰ কৰুণাৰ পাত্ৰ  
হ’ব পাৰিব? -অতি সহজ, তেওঁৰ চৰণ চিন্তা কৰি নিৰন্তৰে তেওঁৰ নাম উচ্চাৰণ কৰিলেই  
হ’ল। কাহিনীতে তাৰ প্ৰমাণ সুস্পষ্ট। ৰুক্মিণীহৰণ নাটৰ কাহিনীয়ে ইয়াৰ অন্যতম জ্বলন্ত  
প্ৰমাণ : ৰুক্মিণীয়ে ভাটৰ মুখে শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ শুনিছিলহে [ তেওঁক দেখা পোৱা নাছিল ],  
তথাপি শ্ৰদ্ধাৰে তেওঁৰ চৰণ চিন্তা কৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ বাঞ্ছা পূৰ্ণ কৰি, ‘গৃহ গৃহিণী  
কয়ল’ :

৪ শ্ৰীমনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীয়ে “সাহিত্য দৰ্শন”ত, ‘ৰাঢ়ি-বৈচিত্ৰ-ব্ৰততা’ৰ উদাহৰণস্বৰূপে এই  
উক্তি উদ্ধৃত কৰিছে।

৫ ‘বাধা’ নামটো ইয়াত প্ৰক্ষিপ্ত। ‘অক্ষীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা’ প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

“আহে লোক, দেখু দেখু, ভাটক মুখে ৰুক্মিণী কৃষ্ণক গুণ শুনিয়ৈ : কৃষ্ণ চৰণে  
: শ্ৰদ্ধা মাত্ৰ কয়ল, অতয়ে ভকতক পৰম কৃপালু কৃষ্ণ : তনিকৰ বশা ছয়া : গৃহ গৃহিণী  
কয়ল। আঃ হৰি ভকতিক মহিমা কি কহব : জানি কৃষ্ণ চৰণে চিত্ত দিএ : নিৰন্তৰে হৰি  
বোল.....

## [ৰুক্মিণীহৰণ নাট]

**এক চমৎকাৰ কৌশল :** উদ্ধৃত অংশত সূত্ৰধাৰে হৰিভক্তিৰ মহিমাৰ দৰ্শকৰ অন্তৰতো ভক্তিৰ হেন্দোলনি সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে আৰু এটা চমৎকাৰ কৌশল বা প্ৰক্ৰিয়াৰ আশ্ৰয় লোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। নাটখনৰ কাহিনীৰ সুখকৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিল। নায়িকাৰ মনোবাধা পূৰ্ণ হ'ল; তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰে পত্নীত্ব লাভ কৰিলে। এই পৰিসমাপ্তি কিদৰে সম্ভৱ হ'ল- ইয়াৰ আগত নাটখনত কি কি ঘটনা ঘটি যোৱা হৈছিল- কোনোবা দৰ্শকে পাহৰিব পাৰে। গতিকে কেইটামান ঘাই শব্দৰ সহায়ত [key words] সূত্ৰধাৰে ঘটি যোৱা কথাবোৰ আকৌ মনত পেলোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। -ৰুক্মিণীয়ে এজন ভাটৰ মুখেহে প্ৰথমে শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ যশ শুনি তেওঁক মনে মনে স্বামী -বৰিছিল; তাৰ পিছত কি কি ঘটনা ঘটিল স্বাভাৱিকতে দৰ্শকৰ সোৱৰণীত সেইবোৰ জীৱন্ত হৈ উঠিল। ভক্তৰ কাৰণে ভগৱানে সঁচাকৈয়ে অসম্ভৱকো সম্ভৱ কৰি পেলালে। এনে কৃপালু ভগৱানৰ প্ৰতি ভক্তিৰ তেওঁলোকৰ অন্তৰ আন্দোলিত হ'বলৈ ধৰিলে, -সঁচাকৈয়ে হৰি-ভক্তিৰ মহিমা অপাৰ, কৈ অন্ত কৰিব নোৱাৰি : 'আঃ হৰি ভকতিক মহিমা কি কহব?'

এইদৰে মাজে মাজে সূত্ৰধাৰে দৰ্শকৰ আগত অতীত আৰু বৰ্তমানৰ ঘটনাৰ সংযোগ সূত্ৰডাল ৰক্ষা কৰি দৰ্শকৰ অন্তৰত সৃষ্টি হোৱা ভাৱ, আৱেগ, অনুভূতিৰ টোবোৰ তীব্ৰতৰ, গভীৰতৰ আৰু অধিক ঘনীভূত কৰি তোলাত সহায় কৰে। এইটোৱে সূত্ৰধাৰে লোৱা চমৎকাৰ কৌশল বা প্ৰক্ৰিয়া।

**দৃশ্যপট বনাম শ্ৰব্যপট:** সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তব্য এতিয়াও শেষ হোৱা নাই। দৃশ্যপটৰ ব্যবহাৰৰ অভাৱত চেটিং আৰু দৃশ্যান্তৰ গ্ৰহণৰ ব্যৱস্থাও অস্বীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ দায়িত্বৰ ভিতৰত। সংস্কৃত ৰূপকত দৃশ্যপটৰ ব্যৱহাৰ নাই, বৰ্তমানৰ অস্বীয়া নাটতো এই ব্যৱস্থা নাই। বি-ঐ আচৰিত কথা এয়ে যে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট 'চিহ্নযাত্ৰা'ত চিত্ৰপটৰ ব্যৱহাৰ আছিল। কি প্ৰেক্ষাত আৰু কাৰ আদৰ্শত মহাপুৰুষে চিত্ৰপটৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু পিছৰ নাটত সেই ব্যৱস্থা কিয় উঠাই দিলে সেই সম্পৰ্কীয় আলোচনা পিছলৈ থৈ সদাহতে এই ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰে নাটত কেনে ভূমিকা লব লগা হ'ল সেই কথাই প্ৰথমে বিচাৰ কৰা যাওক। 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিজ্ঞতাৰ ভেটিত পিছৰ অস্বীয়া নাটৰ গাঁঠনিৰ লগতে সূত্ৰধাৰজনকো নতুনকৈ গঢ়ি তুলিছিল মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে। 'চিহ্নযাত্ৰা'ত যি সাতবৈকুণ্ঠৰ পট আঁকি তাত কল্পতৰু, উপবন, অনন্ত-শয্যা আদিৰ চিহ্ন বা প্ৰতীক দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল তাৰদ্বাৰা আবশ্যকীয় পৰিবেশ, চেটিং আৰু দৃশ্য-বিভাগৰ ব্যৱস্থা সহজ হৈছিল। পিছৰ নাটবিলাকত সেই ব্যৱস্থাসমূহ উঠাই দি সূত্ৰধাৰৰ বৰ্ণনাৰ যোগেদি একপ্ৰকাৰ 'ভাৱেল চেটিং' [verbal setting] অৰ্থাৎ বৰ্ণনাৰে সৃষ্টি কৰা চেটিং আৰু শব্দ-চিত্ৰ, অৰ্থাৎ বৰ্ণনাৰে সৃষ্টি কৰা 'শ্ৰব্য-পটৰ সৃষ্টি কৰিলে।' সহৃদয় দৰ্শকে কল্পনাৰ

সহায়ত ঘটনাৰ স্থান আৰু পৰিবেশৰ চিত্ৰখন মনৰ পৰ্দাত সজাই লব লাগিব। ‘মৃচ্ছকটিকত’ বৰযুগৰ বৰ্ণনা, ‘অভিজ্ঞান শকুন্তলম’ত তপোবনৰ বৰ্ণনা, ‘উত্তৰ-ৰাম-চৰিত’ত দণ্ডকাৰ্য্যৰ বৰ্ণনা। ইমান জীৱন্ত আৰু চিত্ৰময় যে দৰ্শকে সহজে মনৰ মাজত আৱশ্যকীয় পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰি লব পাৰে। অকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ বৰ্ণনাই এই কাম সমাধা কৰিছে।

৬ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাতে ‘চিহ্নযাত্ৰা’ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য।

৭ ‘দৃশ্যপট’ৰ আৰ্হিত ‘শ্ৰব্য-পট’ শব্দৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে।

৮ যথাক্ৰমে শূদ্ৰক, কালিদাস আৰু ভৱভূতিৰ ৰচনা। বৰ্ণনাবিলাক চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া হৈছে। ‘পাৰিজাতহৰণ’ নাটৰ দেৱ-ভটিমাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপ-সৌন্দৰ্য্যৰ যি অপূৰ্ব, অদ্ভুত বাস্তৱ চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে সি সঁচাকৈয়ে চমৎকাৰ। কোনো শিল্পীৰ তুলিকাই চিত্ৰ-পটত সেই দৃশ্য ৰূপায়িত কৰিবলৈ গৈ ভাগৰি পৰিব। চিহ্নযাত্ৰাৰ বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰৰে এয়া যেন বাস্তৱ ৰূপ! অভিনয়ৰ শেষলৈকে দৰ্শকৰ মানস চকুত এই চিত্ৰ ‘খিৰ বিজুৰি দৰে উজৰি’ [উজৰি বিজুৰি বহ তখি খিৰ] \*থাকিব।

সেইদৰে, ‘কালিদমন যাত্ৰা’ত শ্ৰীকৃষ্ণ সৰ্পবন্ধনত পৰা অৱস্থাত গোকুলত দেখা দিয়া বিমঙ্গলৰ চিনবোৰ আৰু ‘বনান্ধি পান’ত বনান্ধিৰ প্ৰচণ্ড মূৰ্তি সূত্ৰধাৰৰ বৰ্ণনাত জীৱন্ত বাস্তৱ হৈ দৰ্শকৰ অন্তৰতো ত্ৰাসৰ সৃষ্টি কৰিছে:

“সূত্ৰ: তদনন্তৰ গোকুলত.....ঘণ ঘণ ভূমিকম্প যায় : নিৰ্ঘাত পড়ে : ঘৰে ঘৰে ফেৰুৱা আৰাৱ কৰে : আনাবাৱে বৃক্ষসৰ উভাৰি পৰে : ত্ৰিক দক্ষিণ পুৰুষক বাম ফন্দে : তাহে দেখি সৰ লোক মহাভিত্তি ভেল ;.....”

....“তদনন্তৰ ৰাত্ৰি দোভাগ সময়ে বনবহি চতুৰ্ভিত্তি বেটি ধম ধম কয়ে লাগল। অগ্নিৰ প্ৰচণ্ড প্ৰতাপ ৰোল গগণে উধাস : গিৰি গিৰ শব্দৰে অগ্নিৰ প্ৰতাপ লাগি সবাৰ নিদ্ৰাভঙ্গ ভেল।”.....

এনে বৰ্ণনাৰ যোগেদি তন্ময়-চিত্ৰ দৰ্শকে কাণৰ কাষতে ফেউৰাৰ মাত শুনিবলৈ পাব, নামঘৰৰ কাষৰ গছজোপাত নিৰ্ঘাত [বজ্জপাত]- পৰাৰ শব্দই কাণ তাল মাৰি ধৰিব, বনজুইৰ প্ৰচণ্ড প্ৰতাপে তেওঁলোকৰ গা দেই-পুৰি নিয়া যেন লাগিব আৰু গোপ-গোপীসকলৰ লগতো বিশেষকৈ দৰ্শক-গোপিনীয়েও, ‘ত্ৰাহি কৃষ্ণ’ বুলি ‘আৰ্ত্তৰাৱে ব্ৰন্দন’ কৰাও একো অসম্ভৱ নহয়! °

৯ পাৰিজাতহৰণৰ দেৱভটিমা চাওক।

১০ বনান্ধিপানৰ এই বৰ্ণনা স্বৰ্গীয় কালিৰাম মেধিদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত ‘অঙ্কাবলী’ৰ ‘কালিদমনত’ নাই। এই বৰ্ণনা স্বৰ্গীয় ৰাজমোহন নাথদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত ‘কালিদমন’ নাটৰপৰা লোৱা। বাকী সকলো উদ্ধৃতি ‘অঙ্কাবলী’ৰ পৰা লোৱা।

এইদৰে শব্দচিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰি উপযোগী নাটকীয় পৰিবেশ গঢ়ি তোলাত সূত্ৰধাৰে

প্রধান ভূমিকা গ্রহণ কৰিছে।

দৃশ্যাস্তৰ দেখুৱাবলৈ সূত্ৰধাৰৰ বচনে কেনেভাবে সহায় কৰিছে শ্ৰেয়েষ ড° কাকতিদেৱে ‘চোৰধৰা’ নাটৰ উদাহৰণেৰে দেখুৱাইছে।’’

এই নাটত এফালে শ্ৰীকৃষ্ণই গোপীৰ মাজত নাচিব লাগিছে, আনফালে একে সময়তে যশোদাই যমুনাৰ পাৰে পাৰে কৃষ্ণক বিচাৰি হাবাথুৰি খাই ফুৰিছে। এই দুটা দৃশ্য ভাওনা-ঘৰত একে ঠাইতে একে সময়তে দেখুৱাবপৰা হৈছে অকল সূত্ৰধাৰৰ উক্তিৰ সহায়ত। আন আন নাটতো দৃশ্যাস্তৰ বা স্থানাস্তৰ দেখুৱাৰ ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰে দৰ্শকক ‘ইকথা ৰহোক’ বুলি কৈয়ে এটা মাত্ৰ গীতৰ সহায়েৰে ‘গ্ৰাম-গ্ৰামাস্তৰ-নগৰ’ পাৰ কৰি কুণ্ডিনৰপৰা পোনেপোনে দ্বাৰকা পোৱায়গৈ; দ্বাৰকাৰপৰা কৃষ্ণৰ ৰথ ‘কামৰূপপাট’ পায়হি, তাৰ পিছত ৰথ গৈ একেকোৱে ইন্দুপুৰী! মুঠতে অষ্টীয়া নাটৰ দৰ্শকৰ কল্পনাশক্তিৰ ওপৰতো যথেষ্ট হেঁচা পৰিছে। এই নাট অকল ‘দেখহু শুনহ’ মাত্ৰ নহয়, ‘কল্পনা কৰহ’ও।

সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ উৎস : এতিয়ালৈকে কৰি অহা আলোচনাত সূত্ৰধাৰীজনৰ একছত্ৰী ক্ষমতাৰ ভূৰি ভূৰি নিদৰ্শন পাই আহিছো। আধুনিক শিক্ষিত সমাজে এই সূত্ৰধাৰীজনক সমূলি সহ্য কৰিব নোৱাৰে। এওঁ ঘনে ঘনে হস্তক্ষেপ কৰাৰ কাৰণে নাটকৰ গতি পদে পদে বাধাগ্ৰস্ত হৈছে, চৰিত্ৰবিলাকে স্বাধীনতাক সম্পূৰ্ণ বিসৰ্জন দিব লগা হৈছে, নাটকীয় কাৰ্যত কৃত্ৰিমালি সোমাই পৰিছে, আৰু আনকি দৰ্শকেও নিজস্ব চিন্তাৰ স্বাধীনতা হেৰুৱাই পেলাইছে! অভিনয় চাই দৰ্শকে শ্ৰীকৃষ্ণক দোষ দিব নোৱাৰে ‘তিৰোতা-সেৰুৱা’ বুলি, বা পৰৱৰ্তীহৰণকাৰী বুলি, কাৰণ সূত্ৰধাৰ দৰ্শকৰ সন্মুখত নিজস্ব ব্যাখ্যা লৈ চিৰদণ্ডায়মান! তাৰ উপৰি তেওঁ ইমান ঘনে ঘনে এবাৰ ৰামনাম বা হৰিনাম ল’বলৈ সঁকিয়াই থাকিব যে নাটকীয় ঘটনাৰ

‘১ ড° কাকতিদেৱৰ ‘পুৰণি অসমীয়া সাহিত্য’ চাওক।

সোঁতত নিজক অলপ সময় নিমজ্জিত ৰাখিব, সেই ছেগ দৰ্শকে নাপায়। অতি-নাস্তিকজনেও এবাৰ নহয় এবাৰ ৰাম বা হৰি বুলিহে ভাওনাৰ পৰা উভতিব পাৰিব। সেয়ে বহুতে ভাবে, সূত্ৰধাৰজনক অষ্টীয়া নাটৰপৰা আঁতৰাই পঠাব নোৱাৰিনে? নোৱাৰি। সূত্ৰধাৰজন অষ্টীয়া নাটখনৰ আহে আহে জড়িত হৈ আছে। নাটৰ জন্মৰ লগতে সূত্ৰধাৰজনৰো জন্ম। অৰ্থাৎ অষ্টীয়া ভাওনা সংস্কৃত ৰূপক বা উপৰূপকৰ অনুকৰণত সৃষ্টি অনুষ্ঠান মাত্ৰ নহয়, ই আমাৰ জাতীয় সৃষ্টি। -সেয়ে হ’লেও, মহাপুৰুষজনাৰ সন্মুখত আদৰ্শ কি আছিল?

ওজাপালি আৰু অষ্টীয়া নাট : সুপণ্ডিত মেধিদেৱে প্ৰাকবৈষ্ণৱ যুগৰেপৰা অসমত প্ৰচলিত নৃত্য-গীতৰ অনুষ্ঠান ওজাপালিকে অষ্টীয়া নাটৰ সৃষ্টি আৰু সূত্ৰধাৰৰ পৰিকল্পনাৰ ঘাই প্ৰেৰণা বুলি মন্তব্য কৰিছে। এই ওজাপালিও কামৰূপ অঞ্চলত অতি

প্ৰাচীন কালৰেপৰা চলি অহা ‘তুলীয়া অনুষ্ঠান’ আৰু ‘ভাৰৱীয়া’ নামৰ আন এটি অনুষ্ঠানৰ ক্ৰমবিকশিত ৰূপ বুলি তেখেতে অভিযন্তা দিছে।<sup>১২</sup> ওজাপালিৰ অনুষ্ঠানত ওজাজন হ’ল নায়ক আৰু তেওঁৰ প্ৰধান সহকাৰীজনৰ নাম ‘ডাইনাপালি’। বাকী লগৰীয়া চাৰি-পাঁচজনমান থাকে যাক অকল ‘পালি’ আখ্যা দিয়ে। ওজাজনে নৃত্য-গীত ভালদৰে জানিব লাগে আৰু হস্তমুদ্ৰাৰ বিশেষ চৰ্চা কৰিব লাগে। ওজাপালি এক ধৰ্মীয় অনুষ্ঠান আৰু ধৰ্মীয় কাব্যৰপৰাই ওজাই কাহিনীৰ পদ, অঙ্গ ভঙ্গী, মুদ্ৰা আৰু সুৰদি গাই যায়, পালি-সকলে ‘ধুৰা’পদ দোহাৰি যায়। মাজে মাজে ওজা আৰু ডাইনাপালিয়ে কাহিনীৰ কথা লৈ দুই এযাৰ বাক্যলাপো কৰে। ওজাপালিৰ এই ওজাজনৰ আৰ্হিতে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে সম্ভৱ অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনৰ প্ৰথম পৰিকল্পনা কৰিছিল। ওজাসকলে হস্তমুদ্ৰা শিক্ষাৰ কাৰণে বিশেষ প্ৰশিক্ষণ যে লব লগা হৈছিল তাৰ প্ৰমাণ

‘১২ স্বৰ্গীয় মেধিদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত অঙ্কাবলীৰ ইংৰাজী পাতনিৰ পৃষ্ঠা (vi) চাওক। ‘শ্ৰীহস্তমুদ্ৰাবলী’ নামক হস্ত-মুদ্ৰা সম্পৰ্কীয় সংস্কৃতত লিখা পুৰ্ণিৰ সূচানুসাৰ ওজা নামৰ এজনে কৰা অসমীয়া গদ্য ভাঙনি<sup>১৩</sup>। সাজ-পাৰৰ ফালৰপৰাও, যেনে বিশেষভাবে পিন্ধা ঘুৰি, কঁকালত বন্ধা টঙালি [মেখেলা] আৰু মূৰত মৰা পাগৰ দুয়োৰো মাজত ভালেখিনি সাদৃশ্য আছে। ডাইনাপালি আৰু বাকী পালিসকলৰ আৰ্হিত অঙ্কীয়া ভাওনাৰ গায়ন-বায়নৰ ‘জোৰা’ৰ<sup>১৪</sup> সৃষ্টি কৰিলে। সংস্কৃত ৰূপক-উপৰূপকৰপৰা মাত্ৰ জুমুখিটোহে শঙ্কৰদেৱে গ্ৰহণ কৰিছিল বুলি মেধিদেৱে মত দিয়ে।<sup>১৫</sup>

এনেকৈ স্বাধীনভাৱে ওজা-পালিৰ অনুষ্ঠানৰপৰাই যে অঙ্কীয়া নাটৰ জন্ম সম্ভৱ হ’ব পাৰে তাৰ তুলনা দিবলৈ গৈ তেখেতে কোৰাছৰপৰা (chorus) এসময়ত গ্ৰীক নাটকে জন্ম গ্ৰহণ কৰাৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰিছে। গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ জন্মৰ মূলতে আছিল পুৰণি ‘ডিওনিচাচ’ দেৱতাৰ বেদীৰ চাৰিওফালে বহি তেওঁৰ স্তুতিগীতগোৱা গায়কৰ দল। এওঁলোকক একেলগে ‘কোৰাছ’ বোলা হৈছিল। এওঁলোকক আমাৰ গায়ন-বায়নৰ লগত [সূত্ৰধাৰক বাদ দি]বিজাব পাৰি। এই ‘কোৰাছ’ গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ, কাৰণ এই ‘কোৰাছ’ৰ জন্ম কাহিনীয়ে গ্ৰীক নাটকৰো (ট্ৰেজেডিৰ) জন্ম-কাহিনী।<sup>১৬</sup>

১৩ ডঃ নেওগদেৱে এওঁক প্ৰকৃত ভাঙনিকাৰ হ যেনে নহয় সন্দেহ কৰে। এই গদ্য-ভাঙনিৰ সময় ওঠৰ শতিকামান বুলিহে তেখেতে ভাবে। -শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, পৃঃ ২২৪।

১৪ গায়ন-বায়নৰ জোৰা সম্পৰ্কে প্ৰসঙ্গীয়া টোকাৰ আলোচনা কৰা হৈছে।

১৫ মেধিদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত অঙ্কাবলীৰ ইংৰাজী পাতনি, পৃষ্ঠা xiv দ্ৰষ্টব্য।

১৬ “The genesis of Tragedy is to be found in the dithyramb, or choral hymn, which was chanted by the village worshippers around the altar of Dionysus; the individual actor and dialogue were later developments out of this. Thus the chorus belonged to Greek trag



edy because it was the germ from which it sprang."-Hudson : An Introduction to the Study of Literature.

সি যি কি নহক, গ্ৰীক নাটকত 'কোৰাছ'ৰ স্থান আৰু কাৰ্য্যবলী কিন্তু আমাৰ নাটত গায়ন-বায়ন, বিশেষকৈ সূত্ৰধাৰৰ স্থান আৰু কাৰ্য্যবলীৰ প্ৰায় অনুৰূপ। প্ৰখ্যাত ইংৰাজ সমালোচক মেথু আৰ্নল্ডে 'কোৰাছ'ৰ কাৰ্য্যবলী আৰু নাটকীয় ঘটনাৰ বিকাশত সেইবিলাকৰ গুৰুত্ব সম্পৰ্কে দিয়া মন্তব্য আমাৰ সূত্ৰধাৰৰ ক্ষেত্ৰতো কম-বেছি প্ৰযোজ্য। তেখেতে লিখিছে :

‘মঞ্চত সংঘটিত ঘটনাই এক পৱিত্ৰ আৰু ভাবুক মনত স্বাভাৱিকতে যিবিলাক চাব বহুৱাই যায়, ঘটনা বিকাশৰ প্ৰতিটো স্তৰতে সেইবিলাক গোটাই লোৱা আৰু সেইবিলাকৰ জোখ লৈ যোৱা কোৰাছৰ কাম.....। ট্ৰেজেদিৰ ঘটনাৰ গতিয়ে এজন প্ৰকৃত দৰ্শকৰ অন্তৰত যি আবেগৰ সৃষ্টি কৰিলে সেইখিনি যদি ঘটি যোৱাখিনিৰ কথা সোৱঁবাই আৰু ঘটিব ধৰাখিনিৰ বিষয়ে ইঙ্গিত দি গাঢ় কৰি তুলিবপৰা হয়, তেনেহলে তাক গাঢ় কৰি তোলাটোৱেই হ'ল আদৰ্শ দৰ্শকজনৰ কৰ্তব্য। গতিকে মঞ্চৰ দৃশ্যই দৰ্শকজনৰ অন্তৰত সৃষ্টি কৰা আবেগ অনুভূতিসমূহক একত্ৰিত কৰা আৰু গভীৰ কৰি তোলা-গ্ৰীক ট্ৰেজেডিট কোৰাছে সৃষ্টি কৰা এইটোৱে একমাত্ৰ মহান পৰিণাম [ grand effect]’<sup>১</sup>

মেথু আৰ্নল্ডে কোৰাছক ‘Ideal Spectator’ বা ‘আদৰ্শ-দৰ্শক’ আৰু নাট্যকাৰৰ ‘প্ৰতিনিধি’ বুলিও অভিহিত কৰিছে। তেখেতৰ এই মন্তব্যৰ পোহৰতো অক্ষীয়ানাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য্যবলীৰ বিচাৰ এই আলোচনাত কৰি আহিছে।

**ডঃ ঘোষৰ অভিমত :** অক্ষীয়া নাটৰ মূল সম্পৰ্কে মেধিদেবৰ মতৰ বাহিৰেও আন পণ্ডিতসকলৰ মতৰ বিচাৰ লোৱা যাওক। এই সম্পৰ্কে ডঃ মনমোহন ঘোষদেৱৰ মত বিশেষ প্ৰণিধানযোগ্য। তেখেতৰ ‘কণ্ঠবিউচন টু ডি হিষ্টৰী অব্ দি হিন্দু ড্ৰামা’ নামক

১৭মূলৰ উদ্ধৃতি প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত দিয়া হৈছে।

কিতাপখনত, ভাৰতীয় নাট্যসাহিত্যৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি তেখেতে কব খুজিছে যে অক্ষীয়া নাট ভাৰতীয় নাট্য-কলাৰ প্ৰাগৈতিহাসিক যুগৰ প্ৰচলিত এক শ্ৰেণী নাট্য-ৰূপৰ নিদৰ্শন হ'ব পাৰে।

....The Ankianat of Assam represented by works of Sankardeva (1449-1568) and his followers, is a type of drama which may be easily mistaken for folk-plays of not very early date. But after a careful examination of its dif

ferent features, it appears to be the relic of a form of drama which in all probability existed in India in the pre-historic period of this art. ” ”

শঙ্কৰদেৱ (১৪৪৯-১৫৬৮) আৰু তেখেতৰ অনুগামী সকলে ৰচনা কৰা অসমৰ অঙ্কীয়া নাট এনে এক শ্ৰেণীৰ নাট যাক নাতি-প্ৰাচীন যুগৰ লোক-নাট্য বুলি সহজে ভুল কৰিব পাৰি। কিন্তু ইয়াৰ প্ৰধান লক্ষণ (বিশেষত্ব)-বিলাক সময়ে বিচাৰ কৰাত পিছত এই ধাৰণা হয় যে নাট্যকলাৰ প্ৰাগৈতিহাসিক যুগত খুব সম্ভৱ প্ৰচলিত অৱস্থাত থকা এক শ্ৰেণী নাটকৰেই স্মৃতি নিদৰ্শন।

নাটকৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে ইউৰোপীয় কোনো কোনো পণ্ডিতে প্ৰকাশ কৰা মতৰ সমৰ্থন কৰি তেখেতে কৰ খুজিছে যে মহাকাব্যৰ আখ্যানৰ আবৃত্তিৰপৰাই নাটকৰ উৎপত্তি সম্ভৱ হ'ব পাৰে। আবৃত্তি কৰোতাজনে কাহিনীৰ একো একো অংশৰ আবৃত্তি কৰে আৰু আবৃত্তিৰ মাজৰ বিৰতিৰ সময়খিনিত ভাৱবীয়া ওলাই আবৃত্তি অংশখিনিৰ অভিনয় কৰি দেখুৱায়। লগে লগে আবশ্যকীয় অঙ্গ-ভঙ্গী কৰি মুখেৰে 'বচন' মাতি যায়। তেতিয়ালৈকে সুসংৱদ্ধ সংলাপ

১৮" Contributions to the History of the Hindu Drama"-by Dr. M. Ghosh, M.A., Ph.D.(Cal.), pp. 14. published by Firma K.L. Mukhopadhyay, Calcutta [ 1958 ]

আৰু প্ৰণালীবদ্ধ দৃশ্যাবলীৰ সৃষ্টি নোহোৱাত আবৃত্তিকাৰে মঞ্চত সকলো চৰিত্ৰক থিয় কৰায়; আৰু সেই চৰিত্ৰবিলাকে তেওঁলোকৰ কথা-বতৰাৰ মাজৰ সংযোগ-সূত্ৰডাল ইজনে সিজনক দেখুৱাই যায়। পিছলৈ আবৃত্তিকাৰজনেই এই সংযোগ সূত্ৰডাল ৰক্ষা কৰিব লগা হোৱাত তেৱেঁই 'সূত্ৰধাৰ' নামে জনাজাত হ'ল। ”

স্বৰ্গীয় মেধিদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কীয় মন্তব্যৰ বা তেখেতৰ দ্বাৰা সম্পাদিত 'অঙ্কাবলী'ৰ কোনো উল্লেখ ডঃ ঘোষৰ আলোচনাত নথকাৰপৰা বুজিব পাৰি যে তেখেতে মেধিদেৱৰ মতামত জনাৰ একো সুবিধা পোৱা নাই। ” লগতে এইটোও অনুমান কৰিব পাৰি যে তেখেত 'চিহ্নযাত্ৰা' সম্পৰ্কেও ভালদৰে অৱগত নহয়।

যি কি নহওক, ডঃ ঘোষদেৱৰ ধাৰণাই মেধিদেৱৰ মতটোকে অধিক শক্তিশালী কৰি তুলিছে। আমাৰ 'চুলীয়া', 'ভাৱবীয়া' আদি অনুষ্ঠান বিলাক, আৰু আনকি 'ওজা-পালি' অনুষ্ঠানো 'নাতি-প্ৰাচীন যুগৰ' অনুষ্ঠান নহয়। সেই বিলাকে অতি প্ৰাচীন ৰূপৰপৰাই প্ৰচলিত বুলি অনুমান কৰাৰ থল আছে। নাইবা সেইবিলাকে ভাৱবীয়া নাট্যকলাৰ উৎপত্তিৰ আগৰ সময়ৰ 'এক শ্ৰেণীৰ নাট্যৰূপৰ অৱশিষ্ট নিদৰ্শন (relics) নিশ্চয় হ'ব পাৰে।' [ প্ৰমাণ কৰিব অৱশ্যে নোৱাৰি। ]

**ভাৰীগান :** এই প্ৰসঙ্গত অক্ষীয়া-নাট্য-পূৰ্ব আন এটি অনুষ্ঠান গোৱালপাৰাৰ ভাৰীগানৰ বিষয়েও এটা আলোচনা সম্পূৰ্ণ প্ৰাসঙ্গিক হ'ব।<sup>২১</sup> গোৱালপাৰাত প্ৰচলিত লোক-নাট্য<sup>২২</sup> অনুষ্ঠানসমূহৰ

১৯ উক্ত পুস্তিকাৰ পৃষ্ঠা ১০-১১ দ্ৰষ্টব্য।

২০ ড° ঘোষৰ আলোচনা মেধিদেৱৰ আলোচনাৰ পিছৰ।

২১ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাৰ ভাৰীগানৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য।

২২ কুশান গান, গোৱালিনীয়াত্ৰা, ভাৰীগান।

পৰাও অক্ষীয়া নাটৰ পৰিকল্পনাত মহাপুৰুষে বহুখিনি সমল আহৰণ কৰিব পাৰে বুলি ধাৰণা কৰিলে ভুল কৰা নহ'ব যেন লাগে। 'ভাৰীগান'ৰ বিষয়বস্তুও ৰামায়ণ, মহাভাৰতৰ কাহিনীৰপৰা লোৱা। ইয়াতো এজন মূল 'গাওনীয়া' (গায়ক) আৰু এদল 'পাইলা' (পালি) থাকে। ইয়াতো অভিনয়তকৈ নৃত্য-গীতৰ প্ৰাধান্য বেছি। খোল-তাল আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহযোগত গীত গোৱা হয়। সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নাই, কিন্তু কাৰ্য (action) আছে; মুখৰ ব্যৱহাৰ আছে আৰু 'কেতুৱা' নামে এশ্ৰেণীৰ 'বহুৱা' জাতীয় চৰিত্ৰ আছে। ভাৰীগানবোৰ ঘাইকৈ ৰামৰ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি অভিনীত হয়।

গোৱালপৰীয়া নাট্যানুষ্ঠানৰ ওপৰত গৱেষণা আৰম্ভ হ'লে 'অক্ষীয়া নাট' আৰু 'সূত্ৰধাৰ' সম্পৰ্কেও ভালেমান নতুন তথ্যৰ সন্ধান ওলাব পাৰে।

বৰ্তমানে সূত্ৰধাৰৰ উৎস বিচাৰ সম্পৰ্কীয় আলোচনা ইমানতে সীমাবদ্ধ কৰি অক্ষীয়া নাটত সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰই শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ হাতত কেনে ভাবে বিকাশ লাভ কৰি এতিয়াৰ অৱস্থা পাইছেহি সেই সম্পৰ্কে কিছু আলোচনা আগবঢ়ালো।

**সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ ক্ৰমবিকাশ :** সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ পৰিকল্পনাত মহাপুৰুষে য'ৰপৰাই আদৰ্শ নলওক, এই চৰিত্ৰই বৰ্তমান ৰূপ পোৱাৰ আগতে নাট্যকাৰৰ হাতত বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি সৰকি আহিব লাগিছিল। এই উক্তিৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হ'ব 'চিহ্নযাত্ৰা' আৰু 'পত্নীপ্ৰসাদ' নাট দুখনত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাৰ আলোচনাৰ যোগেদি।

**'চিহ্নযাত্ৰা'ত সূত্ৰধাৰ :** 'চিহ্নযাত্ৰা'ই শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট প্ৰচেষ্টা। এই নাটখন কেনেকৈ লুপ্ত হৈছে, কিন্তু চৰিত পুথিত এই নাটৰ ৰচনা আৰু ভাওনাৰ বিষয়ে বহুলাই বৰ্ণোৱা আছে। এই নাট ৰচনা কৰোঁতে প্ৰথমে ধেমালিৰ ঘোষা<sup>২৩</sup>, দ্বিতীয়ত শ্লোক, তৃতীয়ত সূত্ৰ, চতুৰ্থত ভটিমা, পঞ্চমত গীত ৰচনা কৰি 'চিহ্ন-বিভাগ' কৰা হয়। ইয়াতেই প্ৰথম 'সূত্ৰ'ৰ উল্লেখ আছে আৰু এই 'সূত্ৰ'ৰ অৰ্থ সূত্ৰধাৰজনে কোৱা কথা বা বচন গতিকে সূত্ৰধাৰজনকো বুজোৱা হৈছে। কিন্তু চৰিত্ৰৰ মুখৰ 'বচন' বা 'কথা'ৰ উল্লেখ নাই :

বৈকুণ্ঠ নগৰ

পটত লিখিয়া (লেখিয়া)

অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ।।

ধেমালিৰ ঘোষা                      প্ৰথমে লেখিলা

দ্বিতীয় শ্লোক ৰচিলা।

সূত্ৰ ভটিমাক                      গীতক কৰিয়া

চিহ্ন সৰে বিভাগিলা।।’

—ৰামচৰণ ঠাকুৰ : শঙ্কৰচৰিত।

চৰিত পুথি মতে, ‘ধেমালি এৰিলে প্ৰৱেশৰ বেলা হয়’। ‘চিহ্নযাত্ৰা’ত এই ‘প্ৰৱেশ’ কাৰ আছিল স্পষ্ট নহয়, পিছৰ অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে অকল সূত্ৰধাৰৰ নে, আন প্ৰধান ভাৱৰীয়া সহ সূত্ৰধাৰৰ? ড° নেগুগদেৱৰ মতে নাৰায়ণৰ ভাৱত শঙ্কৰদেৱ গৰুড়ৰ মুখাপিন্ধা সৰ্বজয়েৰে সৈতে পঙ্কজ বৈকুণ্ঠত (সাত বৈকুণ্ঠৰ এখন) প্ৰৱেশ দিলত ৰামৰাম গুৰুৱে সূত্ৰ চিয়াঁলে। ২৪ আকৌ, ‘আন এখন বৈকুণ্ঠত ৰামৰাম নাৰায়ণ হ’ল,

২৩ ‘ধেমালিৰ ঘোষা’ পিছৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহত সুকীয়াকৈ ৰচনা কৰা হোৱা নাই। এই নাটসমূহত ‘নামঘোষা’ৰপৰা ‘ধেমালিৰ ঘোষা’ গোৱা হয়। তেনেহ’লে প্ৰথম ‘চিহ্নযাত্ৰা’ত এই ঘোষা ক’ৰ পৰা গোৱা হৈছিল? যদি সুকীয়াকৈ শঙ্কৰদেৱে বিশেষভাৱে ৰচনা কৰিছিল তেনেহ’লে ভকতৰ মুখত সেই ঘোষাৰ এফাকিমানে থাকিব লাগিছিল। সুকীয়া শ্লোক যদি ৰচনা কৰিছিল তেনেহ’লে সেই শ্লোক নিশ্চয় থাকি গ’লহেঁতেন। সেইদৰে ভটিমা আৰু গীতসমূহো থাকিলহেঁতেন।

২৪ শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, ৪ৰ্থ সং, পৃষ্ঠা ৬৯; সেই ‘সূত্ৰ’ পিছৰ নাটত থকাৰ দৰে গদ্যত আছিলনে? শঙ্কৰে সূত্ৰ গালে’। তাৰ উপৰিও আৰু পাঁচজন নাৰায়ণ, ছগৰাকী লক্ষ্মী আন দেৱতাও ওলাল। ২৫ ভীমা বায়নে তালমান ধৰিছিল, লক্ষ্মণ, বলাই, বহাগু,- এই তিনিজন গায়নে ভিন্ ভিন্ ৰাগ দিছিল। শঙ্কৰদেৱে নিজে বায়নো হৈছিল, নটুৱা, সূত্ৰ ওজা নাৰদ, নাৰায়ণ আদি চৈধ্যটা চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ণ কৰিছিল বুলি ‘কথা গুৰুচৰিত’ত লিখিছে। ২৬

চৰিতপুথিসমূহৰ বৰ্ণনাৰপৰা বুজিব পাৰি যে ‘চিহ্ন-যাত্ৰা’তেই প্ৰথম সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে। এই চৰিত্ৰটো তেতিয়াই গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল কাৰণে স্বয়ং শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ আৰু ৰামৰাম গুৰুৱে নিজে এই চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিছিল। কিন্তু তথাপি তাত ‘ওজা’ চৰিত্ৰ এটাও আছিল, যিটোৰ ৰূপায়নত স্বয়ং নাট্যকাৰ আছিল। পিছৰ অঙ্কীয়া নাটত গায়ন-বায়ন-সূত্ৰ আদি স্থায়ী অংশগ্ৰহণকাৰী সকল থাকি গ’ল, কিন্তু ‘ওজা’ চৰিত্ৰটো নাথাকিল কিয়? চিহ্নযাত্ৰাতেই ২৭ বা ওজাজনৰ কি এনে গুৰুদায়িত্ব আছিল যাৰ কাৰণে স্বয়ং নাট্যকাৰে এই ভাও লব লগা হৈছিল? ইয়াৰ দ্বাৰাই এইটো প্ৰমাণিত নহয়নে যে অঙ্কীয়া নাটৰ পৰিকল্পনাত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বহুখিনি বৰঙনি আছিল? ওজাপালিৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ নহলে ‘ওজা’ৰ চৰিত্ৰটো চিহ্নযাত্ৰাত অন্তৰ্ভুক্ত নহ’লহেঁতেন। গতিকে

অনুমান কৰিব পাৰি যে চিহ্নযাত্ৰাত ওজা আৰু সূত্ৰ দুয়োৰে গুৰুত্ব সমান আছিল আৰু ওজাই হয়তো ভটিমা আদিও পাঠ কৰিব লাগিছিল। মুঠতে, সূত্ৰধাৰজন চিহ্নযাত্ৰাত সৰ্বময় কৰ্তৃত্বত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা নাছিল। (চিহ্নযাত্ৰাত তিনিজন গায়নৰ উল্লেখো মন কৰিব লগীয়া। ওজাপালিত 'ডাইনাপালি' এজন থাকে, গায়ন-বায়ন নাই। আন

২৫ শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, ৪ৰ্থ সং, পৃষ্ঠা ৬৯।

২৬ কথা-গুৰুচৰিত, পৃঃ ৩৭।

২৭ চিহ্নযাত্ৰা সম্পৰ্কীয় আলোচনা প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত (ক) চাওক।

হাতে গোৱালপাৰাৰ 'ভাৰীগান'ত এজন মূল গাওনীয়া (গায়ন) থাকে যিজনে নাচি নাচি অঙ্গ-ভঙ্গী কৰি গীত গায়।<sup>২৮</sup>

এই গাওনীয়াৰ আদৰ্শতে গায়ন আৰু বায়নৰ বাব সৃষ্টি কৰা হৈছিলনে? লক্ষ্য কৰিব লগীয়া এয়ে যে পিছৰ অক্ষীয়া নাটত এজনহে প্ৰধান গায়ন থাকে, যি 'ধেমালি' পৰিচালনা কৰে। (নাট ধেমালি, সৰু-ধেমালি, বৰ-ধেমালি, দেৱ-ধেমালি, মৃদং-ধেমালি, ঘোষা-ধেমালি)<sup>২৯</sup> সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশৰ আগলৈকে 'গায়ন-বায়নৰ জোৰা'ৰ নেতা হ'ল এই প্ৰধান গায়ন জন, যি ভাওনাৰ অঙ্গ এই জটিল ধেমালি অংশ পৰিচালনা কৰে। গায়ন-বায়নৰ 'জোৰা'ত বাৰজন নাইবা ততোধিক খোল-তাল বাদ্যত পাৰ্গত লোকে অংশ গ্ৰহণ কৰে।<sup>৩০</sup>)

চিহ্নযাত্ৰাত ভাৱৰীয়াৰ মুখত বচন নথকাত<sup>৩১</sup> ভাৱৰীয়াৰ ওপৰতো সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তৃত্ব সীমিত আছিল।

পত্নীপ্ৰসাদ নাটত সূত্ৰধাৰ : চিহ্নযাত্ৰা নাটখন লুপ্ত হোৱাত অকল চৰিত পুথিৰ বিৱৰণৰ ওপৰত ভেটি কৰিয়ে সূত্ৰধাৰৰ স্থান সম্পৰ্কে ইয়াতকৈ অধিক একো কব নোৱাৰি। চিহ্নযাত্ৰাৰ পিছত শঙ্কৰদেৱে নাটক সম্পৰ্কীয় আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলোৱাৰ সম্পৰ্কেও চৰিত পুথি নিমাত। গতিকে চিহ্নযাত্ৰাৰ পিছতেই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ

২৮ ভাৰীগান সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ কাৰণে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা চাওক।

২৯ জোৰাই, জোৰণি, চাহিনি, গুৰুঘাট, সৰু-ধেমালি, বৰ-ধেমালি, ঘোষা-ধেমালি-(প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক) চাওক)

৩০ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত (খ) শ্ৰীযুত বদনচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ ধেমালি সম্পৰ্কীয় আলোচনা চাওক। লগতে প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক) দ্ৰষ্টব্য।

৩১ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাত (ক) চিহ্নযাত্ৰাৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য। মুৰামুৰি সময়ত ছটা ল'ৰাক ছগৰাকী লক্ষ্মী সজাই প্ৰৱেশ কৰোৱাৰপৰাই বুজিব পাৰি চৰিত্ৰৰ বচন নাছিল আৰু অঙ্গ পৰিচালনাৰ প্ৰশিক্ষণ নাছিল। নাট পত্নী প্ৰসাদত সূত্ৰধাৰে কেনে স্থান গ্ৰহণ

কৰিছে বিচাৰ কৰা যাওক।<sup>১২</sup>

প্ৰথম লক্ষ্য কৰিব লগীয়া কথা হ'ল, চিহ্নযাত্ৰাৰ 'ওজা' ইয়াত অনুপস্থিত। নাকী অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান অঙ্গবিলাকৰ ভিতৰত, 'প্ৰবোচনা'<sup>১৩</sup> আৰু 'আমুখ'<sup>১৪</sup> অংশ নাই। আমুখৰ পিছত সভাসদক সন্মোদন কৰি নাটকৰ বিষয়-বস্তুৰ কথা জনাওঁতে এই নাট 'সাবধানে' দেখা আৰু শুনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া নাই। শঙ্কৰদেৱৰ বাকী নাটৰ প্ৰধান অঙ্গ 'মুক্তিমঙ্গল ভটিমা' ইয়াত নাই (য'ত দৰ্শক ৰাইজৰো মুক্তিবিধান কৰিবলৈ প্ৰাৰ্থনা কৰা হয়)।

শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটবিলাকত এই অঙ্গকেইটাই নাটকেইখনক পূৰ্ণাঙ্গ কৰাৰ উপৰিও দৰ্শক-সভাসদৰ ওপৰলৈও সূত্ৰধাৰৰ ক্ষমতা আৰু কৰ্তৃত্ব সম্প্ৰসাৰিত কৰা হৈছে। কিন্তু এই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটখনত সূত্ৰধাৰজন পূৰ্ণ মৰ্যাদাত এতিয়াও সুপ্ৰতিষ্ঠিত হোৱা নাই। আন কথাটো কবলৈ গ'লে, নাটখনৰ দৰেই সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰও পৰীক্ষামূলক অৱস্থাতে আছে।<sup>১৫</sup> ইয়াৰ পৰাই এই ধাৰণা সুস্পষ্ট হয় যে সূত্ৰধাৰ জন কেবাটাও পৰীক্ষামূলক স্তৰ পাৰ হৈহে বৰ্তমানৰ ৰূপ পাইছেহি।

মাধৱদেৱ নাটৰ 'সঙ্গী' চৰিত্ৰ : শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'বঢ়াৰ পো' অভেদাত্মা শ্ৰীমাধৱদেৱে কিন্তু সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰক 'বঢ়াবলৈ' চেষ্টা নকৰিলে, বৰং 'সঙ্গী' চৰিত্ৰটোহে বিকশিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। তেওঁৰ নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্যক বহুখিনি 'সংযত' কৰাত নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশ শঙ্কৰদেৱৰ নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশতকৈ অধিক

৩২ পত্নীপ্ৰসাদত সূত্ৰধাৰৰ স্থান সম্পৰ্কে 'পত্নীপ্ৰসাদ' প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

৩৩ সূত্ৰধাৰে সভাসদক প্ৰথম সন্মোদন কৰা অংশ, প্ৰথমে সংস্কৃত শ্লোক এটা গাই পিছত কথাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

৩৪ সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ কথা-বতৰাৰ অংশক আমুখ বা ত্ৰিগত বোলে।

৩৫ 'পত্নীপ্ৰসাদ' প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

স্বাভাৱিক হৈ পৰিছে; 'পিম্পৰা-গুচোৱা' ঝুমুৰাত সূত্ৰধাৰৰ ঠাইত সঙ্গীকহে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সেয়ে হ'লেও সূত্ৰধাৰৰ মৰ্যাদা অবশ্যে ক্ষুণ্ণ হোৱা নাই।

সূত্ৰধাৰ সম্পৰ্কীয় এই আলোচনাত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্যাৱলী, স্থান, সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰৰ জন্ম আৰু বিকাশৰ ধাৰা সম্পৰ্কে বিচাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ। আলোচনাৰ মাজেদি ইয়াকে দেখুৱাবলৈ বিচৰা হৈছে যে সূত্ৰধাৰ প্ৰকৃততে মহাপুৰুষৰ অঙ্কীয়া নাটৰ লগৰে মৌলিক সৃষ্টি। অঙ্কীয়া নাটৰ জন্ম আৰু বিকাশৰ বুৰঞ্জীয়ে সূত্ৰধাৰৰো জন্ম আৰু বিকাশৰ বুৰঞ্জী। সূত্ৰধাৰজন অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শ দৰ্শক, আদৰ্শ ভক্ত আৰু নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধি-প্ৰতিনিধিতকৈও, তেৱেঁই ছদ্মবেশী নাট্যকাৰজনেই।

ভবিষ্যতে যোগ্যজনৰ হাতত সূত্ৰধাৰ আৰু অঙ্কীয়া নাট সম্পৰ্কেও অধিক নতুন তথ্য উদ্ঘাটিত হ'ব, এই আশা লৈ বৰ্তমানৰ আলোচনাৰ সামৰণি মাৰিলো।\*

## প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক)

।। অঙ্ক শব্দৰ আঁতি-গুৰি : চিহ্নযাত্ৰাৰ অভিনয় ।।

‘অঙ্ক’ শব্দটোৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে বহুতো আলোচনা হৈ গৈছে। আচৰিত কথা এয়ে যে প্ৰথম নাট্যকাৰ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ বা অনুগামী নাট্যকাৰসকলে, আনকি প্ৰথম ‘অঙ্ক’ শব্দ চৰিত পুথিত ব্যৱহাৰ

\*এই প্ৰবন্ধ ৰচনা সম্পৰ্কীয় কেইটামান কথা প্ৰসঙ্গীয়া টোকাতে দিয়া হৈছে।  
কৰোতা ৰামচৰণ ঠাকুৰেও তেওঁ নিজে ৰচনা কৰা নাটক ‘অঙ্ক’ বোলা নাই বা নাটৰ ক’তো ‘অঙ্ক’ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা নাই। পিছৰকালৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰকে ধৰি অন্যান্য চৰিতকাৰ সকলেহে এই শব্দটো চৰিত পুথিত নাট অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। (দ্বিজভূষণৰ গুৰুচৰিত, ৰচকৰ নাম নথকা কথাগুৰুচৰিত আদিত)

.....“বৈকুণ্ঠ নগৰ পটত লিখিয়া (লেখিয়া) অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ ।।

.....সূত্ৰ ভটিমাক গীতক কৰিয়া চিন্ন সবে বিভাগিল ।।

যাৰ যেন ধান যিমত লক্ষণ কল্পতক উপবন ।

সৰোবৰচয় অধিক শোভয় অনন্ত শয্যা শোভন ।।”.....ইয়াত ‘লিখিয়া’ শব্দটো ‘লেখিয়া’ অৰ্থত ব্যৱহৃত হৈছে (নকলকাৰৰ প্ৰমাদো হ’ব পাৰে।) ‘লেখ’ ধাতুৰ অৰ্থ অঁকাও (ছবি) হয়। (চিত্ৰ অঙ্কন কৰিব পাৰিছিল কাৰণে ‘চিত্ৰলেখা’। মৌখিক গীততো একে অৰ্থত ‘লেখ’ ধাতুৰ ব্যৱহাৰ আছেঃ-‘ওৰণিত লেখিবা বসুদেৱ পিতা, আঁচলত লেখিবা দৈৱকী মাতা’।) কিন্তু ইয়াৰ পিছতে ‘অঙ্ক কৰা’ পদটোৱেও একে অৰ্থকে বুজোৱাত ‘লিখ’ ধাতুৰ অৰ্থ লৈ সমস্যাৰ সৃষ্টি হৈছে। প্ৰকৃততে ‘অঙ্ক’ শব্দৰ এটা অৰ্থ ‘চিহ্ন’ আৰু সেই অৰ্থতহে ‘অঙ্ক কৰিলন্ত বুলি ঠাকুৰে লিখিছে। ‘অঙ্ক কৰাৰ’ অৰ্থ ‘চিহ্নিত কৰা’ বা ‘চিহ্ন দিয়া। ‘চিহ্ন’ শব্দই প্ৰতীক বা বিশেষ লক্ষণ বুজাইছে। যি বিশেষ সংকেত বা লক্ষণৰ দ্বাৰা কোনো বস্তুক বুজাব পাৰি সেয়ে চিহ্ন, সেই অৰ্থত ‘অঙ্ক’ শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰি, সেই অৰ্থ পৰিষ্কাৰ কৰিবলৈ আকৌ ‘লক্ষণ’ শব্দটো ৰামচৰণ ঠাকুৰে ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেনেহ’লে ‘চিন্ন সবে বিভাগিল’ৰ অৰ্থ কি হ’ব?

‘চিহ্নযাত্ৰা’ত সাত্ৰবৈকুণ্ঠৰ পট অঁকা হৈছিল। ভাগৱতত সাতখন বৈকুণ্ঠৰ কথা

নহি যদিও স্বৰ্গীয় ৰাজমোহন নাথদেৱৰ মতে 'সাতখন স্বৰ্গ, স্বৰ্গীয় তীৰ্থনাথ গোস্বামীৰ 'বৈষ্ণৱীকীৰ্ত্তন' সম্পাদিত 'পুথিৰ মতে, শ্বেতবিলাস, সান্দুবিলাস, পুষ্পবিলাস, পঙ্কজবিলাস, কণকদন্ত, সনাতন আৰু গোলোক। চৰিত পুথিত 'পট-বৈকুণ্ঠ' আৰু পঙ্কজ-বৈকুণ্ঠৰ নাম আছে। পট-বৈকুণ্ঠই চিত্ৰপটত অঁকা বৈকুণ্ঠকে সাধাৰণ অৰ্থত বুজাব পাৰে। গতিকে 'চিহ্নযাত্ৰা'ত এই সাত বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰ থকাই শুদ্ধ হ'ব।

এই সাতখন বৈকুণ্ঠ হয় একেখন পটতে আঁকি লৈ সাতটা ভাগত ভগাইছিল বা আহল-বহল মঞ্চত সাতখন বেলেগ বেলেগ পটত এই চিত্ৰ অঁকা হৈছিল। প্ৰত্যেকখন বৈকুণ্ঠৰ নিজা নিজা চিহ্ন বা লক্ষণবিলাক পটবিলাকৰ বিশেষ স্থানত (নিজ নিজ স্থানত) ভগাই দিয়া কাৰ্যকে ৰামচৰণ ঠাকুৰে, 'চিন্ন সব বিভাগিলা' বুলি লিখিছে। 'যাৰ যেন থান'-অৰ্থাৎ যি যি ঠাইত যি যি বস্তু থাকিব লাগে, যেনে, কল্পতৰু, উপবন, সৰোবৰ, অনন্তশৰ্মা, ইত্যাদি। 'কথাগুৰু চৰিত' পুথিত আছে; শঙ্কৰদেৱে কল্পতৰু গছজোপা ক'তদিম ভাৰি চিন্তি থাকোতে দাসী চন্দৰী আয়ে ধান মেলি থকাৰপৰাই উঠি আহি 'শ্ৰীমন্দিৰৰ কাষত সপ্তমদ্বাৰ আগকৈ' চিত্ৰত ঠাই দেখুৱাই দিছিল।<sup>১</sup> তাৰ উপৰি ব্ৰহ্মা, নাৰদ, শিব, পাৰিষদ

১.....“কোনো পুৰাণত সাত বৈকুণ্ঠৰ কথা লিখা নাই। বৈকুণ্ঠ এখনেই, সাতধাম বা সাতলোক আছে; ভূলোক-এই পৃথিৱী; ভূৱলোক-ভূমিৰ ওপৰৰ সূৰ্যলৈকে ... ইয়াত সিদ্ধ চাৰণ বিদ্যাধৰ আদি থাকে; স্বৰ্গলোক-ভূৱলোকৰ ওপৰত ধনুৰলৈকে-ই দেৱৰ্ষি আদিৰ বাস; মহলোক-স্বৰ্গলোকৰ ওপৰত; ইয়াত কল্পবাসীসকলে বাস কৰে; জনলোক-মহলোকৰ ওপৰত-ইয়াত দেৱতাসকল বিৰাজ কৰে; তপলোক-জনলোকৰ ওপৰত; ইয়াত যিসকল দেৱতা থাকে তেওঁলোক আন দেৱতাৰ দ্বাৰা পূজিত হয়। সত্যলোক-ব্ৰহ্মলোক বা বৈকুণ্ঠ, ই সকলোৰে ওপৰত; ইয়াত স্বয়ং শ্ৰীপতি নাৰায়ণ থাকে।”.....

(কালিয়দমন নাট : নাথদেৱৰ সম্পাদনা, পৃষ্ঠা ৪০) ২কথাগুৰুচৰিত : পৃষ্ঠা ৩৭  
আদিৰ স্থান সম্পৰ্কেও কোনো প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল (যেনে নাৰদৰ বীণা, শিবৰ ত্ৰিশূল বা তেওঁলোকৰ বাহন ইত্যাদি)। শঙ্কৰদেৱে নিজে নাৰায়ণৰ ভাও লৈ অনন্তশায়ী বিষ্ণুৰ চিত্ৰৰ কাষত বহিছিল আৰু 'পাৰিষদগণে তৈত উপাসা কৰন্ত'। গতিকে অনুমান কৰিব পাৰি যে এই যাত্ৰাত 'আহাৰ্য' অভিনয়ৰো (মুখা আৰু অন্যান্য আহৰণ কৰি আনিবপৰা সাজ-সজ্জাৰ ব্যৱহাৰযুক্ত অভিনয়) ব্যবস্থা আছিল, অৰ্থাৎ মঞ্চৰ ওপৰত অনন্তশায়ী বিষ্ণুৰ চিত্ৰৰ তলত বা কাষত বাঁহৰ কাঠি আদিৰে বিশেষভাবে নিৰ্মিত অনন্তশয্যা এখনো সজাই থোৱা হৈছিল। পাৰিষদসকলে নিশ্চয় বিশেষ ভাবে ৰচিত গীত গাই উপাসা কৰিছিল।



‘এহিমতে পটে যেরে নাট লিখিলন্ত’- অৰ্থাৎ এইদৰেই নাটৰ কাহিনী অংশ চিত্ৰৰ দ্বাৰা, চিত্ৰৰ দ্বাৰা (বা অঙ্কৰ দ্বাৰা বা লক্ষণৰ দ্বাৰা) পটতে সম্পূৰ্ণ কৰিছিল। এইদৰে যাত্ৰাখনত ‘চিহ্ন’ৰ ব্যৱহাৰ ইমান প্ৰচুৰ হৈছিল কাৰণেই নামকৰণো ‘চিহ্ন’ হ’ল। এই যাত্ৰাৰ প্ৰভাৱ সৰ্বসাধাৰণৰ ওপৰত আৰু জ্ঞানী পণ্ডিতসকলৰ ওপৰতো ইমান সুদূৰপ্ৰসাৰী হৈছিল যে বহুতেই শঙ্কৰক গুৰু মানি কৃষ্ণত শৰণ লৈছিল, (শিক্ষাগুৰু মহেন্দ্ৰকন্দলি, পুৰোহিত ৰাম-ৰাম গুৰু প্ৰমুখ্যে), আৰু পিছলৈ ভক্তসকলে শঙ্কৰদেৱ মাধৱদেৱ আদিৰ নাট, যাত্ৰাকো ‘অঙ্ক’ আখ্যা দিয়া হ’ল। ‘চিহ্ন’ অৰ্থতেই ‘অঙ্ক’ শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল নিশ্চয়, কাৰণ অকল ‘চিহ্ন’ বুলিলে এখন বিশেষ নাটকহে বুজাব।

শঙ্কৰদেৱে যদি ‘অঙ্ক-যাত্ৰা’ নাম দিলেহেঁতেন, তেনেহলে ৰাইজে পিছৰ নাটবিলাকক ‘চিহ্ন’ আখ্যা বা নাম দিলেহেঁতেন। ভকতসকলে কিন্তু আজিও নিজ নিজ পছন্দৰ শঙ্কৰদেৱ, মাধৱদেৱ, গোপালদেৱৰ নাট সমূহকেহে ‘অঙ্ক’ আখ্যা দিয়ে।

৩ মুখাৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। সৰ্বজনে গৰুড়ৰ মুখা পিন্ধিছিল, বাকী ব্ৰহ্মা, শিৱ আদি দেৱতাসকলেও মুখাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

যি কি নহক, চৰিতকাৰৰপৰা এই শব্দটো লৈ আধুনিক শিক্ষিত সমাজে ইয়াৰ আন এটা অৰ্থ ‘নাটকৰ ভাগ’ বুলি ধৰি, ইংৰাজী ‘ৱান এক্ট প্লে’ৰ আদৰ্শত একঅঙ্কযুক্ত পুৰণি নাট বুজাবলৈ ‘অঙ্কীয়া নাট’ শব্দটোৰ সৃষ্টি কৰি পেলালে। আধুনিক এক অঙ্কৰ নাটকক ‘অঙ্কীয়া’ৰপৰা বেলেগ দেখুৱাবলৈ আমি সেইবিলাকক ‘একাক্ষিকা’ নাম দিলো, ‘অঙ্কীয়া’ নাম নিদিলো। এয়ে ‘অঙ্ক’ আৰু অঙ্কীয়া শব্দৰ জন্ম-ৰহস্য। এক অঙ্ক যুক্ত বুলি ‘অঙ্কীয়া’ শব্দৰ ব্যৱহাৰ নিশ্চয় অশুদ্ধ নহয়, ৰামচৰণ ঠাকুৰে কিন্তু সেই অৰ্থত ‘অঙ্ক’ শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল। (অঙ্ক শব্দৰ অৰ্থ-চিহ্ন, ৰেখা, কোলা, নাটকৰ বিভাগ, গণিত, সংখ্যাগণনা)।

প্ৰশ্ন হ’ব পাৰে, ঠাকুৰে ‘অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ’ বোলোতে ‘চিহ্নযাত্ৰা’ৰ অঙ্ক বিভাগ কৰাটোকো বুজাব পাৰে। তেতিয়া হ’লে ক’ব লাগিব যে চিহ্নযাত্ৰাখন সাত-অঙ্কৰ নাট আছিল। সাতদিন সাতৰাতি এই ভাওনা চলিছিল, গতিকে প্ৰতিদিনে (ৰাতিয়ে) একোটা অঙ্কৰ অভিনয় হৈছিল আৰু প্ৰতিখন বৈকুণ্ঠক লৈ একোটা অঙ্ক ৰচনা কৰা হৈছিল। তেতিয়া নিশ্চয় সংস্কৃত নাটৰ আৰ্হিত এই নাট ৰচনা কৰিছিল আৰু নাটৰ প্ৰধান অঙ্গ ‘সংলাপ’ৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। তেনেহ’লে সেই মূল্যবান বৃহদাকাৰ নাটখন ক’লে গ’ল ? শঙ্কৰদেৱে নিশ্চয় যতনেৰে ৰক্ষা কৰিব লাগিছিল।

ঠাকুৰে ‘নাটকৰ বিভাগ’ অৰ্থত ‘অঙ্ক’ শব্দৰ ব্যৱহাৰ কৰা যে নাছিল সেই কথা বিচাৰত সুস্পষ্ট। শঙ্কৰদেৱৰ এই নাট সংস্কৃত ৰূপক-উপৰূপকৰ অঙ্ক অনুকৰণ নহয়, ই মহাপুৰুষৰ নিজস্ব চিন্তা আৰু উদ্ভাৱনী শক্তিৰ ফল। এই প্ৰথম পৰীক্ষামূলক নাটত

(যাত্ৰাত) সলোপ বা বচনৰ ব্যৱহাৰ যে নাছিল এই কথাত সমালোচকসকল একমত। চৰিতকাৰেও 'কথা' বা 'বচন' লিখাৰ কথা চৰিতত লিখা নাই। তাৰ উপৰি চৰিত পুথিতে আৰু এটা অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণ আছে। মুৰামুৰি সময়ত দেখা গ'ল যে লক্ষ্মীৰ ভাও কোনেও লোৱা নাই। ল'ৰালৰিকৈ ছজন ল'ৰাক (বলৰাম, শ্ৰীৰামগুৰু, কমলধৰা, ৰঘুপতি ৰজকৰ পুত্ৰ চিদা, মথুৰাৰ পুত্ৰ হৰিধন) তিৰোতাৰ সাজ পিন্ধাই লক্ষ্মী সজালে আৰু গৰুড়ৰ ভাও লোৱা সৰ্বজনে নিজেও গৰুড়ৰ মুখা খুলি লক্ষ্মী সাজিলে। বচন থকা হ'লে নিশ্চয় 'আখৰা' কবির লাগিলহেঁতেন, আৰু আখৰা কৰা হ'লে এই ভুল নহলহেঁতেন।

এই সাতগৰাকী 'লক্ষ্মীয়ে' চিহ্ন যাত্ৰাত তেনেহ'লে কি কৰিছিল? নিশ্চয় চিহ্নিত স্থানত নাৰায়ণৰ কাষত থিয় হৈ বা বহি আছিল। তেওঁলোকৰ বচনো নাছিল, অঙ্গভঙ্গি বা নৃত্য-ভঙ্গিও নাছিল-যিহেতু নৃত্যৰ প্ৰশিক্ষণো দিয়া নাছিল-ভাৱৰীয়াবিলাকে সম্ভৱ নৃত্যও কৰিব নালাগিছিল। কাৰণ নৃত্যৰ কাৰণে নটুৱা আছিল আৰু তেওঁলোকক বিশেষভাবে প্ৰশিক্ষণ দিয়া হৈছিল নিশ্চয়। এই নটুৱাসকলৰ মাজত শঙ্কৰদেৱেও নাচিছিল। সাতখন বৈকুণ্ঠৰ নাৰায়ণ এজনমাত্ৰ, -শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ। এবাৰ ৰামৰাম গুৰুৱে নাৰায়ণৰ ভাও লৈছিল, সেইদিনা শঙ্কৰদেৱে সূত্ৰ ধৰিছিল। শঙ্কৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰাত বায়ন, নটুৱা, নাৰদ, নাৰায়ণ, ওজা আদি মুঠতে চৈধটা (১৪) ভাও লৈছিল। (কথা গুৰুচৰিত, পৃঃ ৩৭) সম্ভৱ সাদিনৰ ভিতৰত চৈধটা ভাও লৈছিল। শঙ্কৰদেৱে ওজাৰ ভাও লোৱাৰপৰাও বুজিব পাৰি এই ভাও সূত্ৰধাৰৰ দৰেই গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল। (ওজাজন সূত্ৰ, গায়ন, বায়ন, নটুৱা আদিৰ দৰেই ভাওনাৰ চৰিত্ৰ, কাহিনী বা কথাবস্তুৰ অভিনেতা চৰিত্ৰ নহয়। পিছৰ নাটবিলাকত তেওঁক কিয় স্থান নিৰ্দিষ্টে চিন্তাৰ বিষয়। সম্ভৱ পিছলৈ সূত্ৰধাৰজনকে তেওঁৰ দায়িত্বখিনিও অৰ্পণ কৰি তেওঁক আঁতৰাই দিলে। চিহ্ন যাত্ৰাত সম্ভৱ এজনৰ কামকে দুজনে ভগাই লৈছিল। আৰু সম্ভৱ, সূত্ৰধাৰৰ বক্তব্যখিনি সূত্ৰধাৰে মাতিছিল (সূত্ৰ ৰক্ষা কৰি গৈছিল) আৰু নাটৰ মাজৰ গীত বিলাক (যেনে পাৰিষদৰ উপাসনা গীত আদি) পৰিচালনা কৰিছিল ওজাজনে।)

অষ্টীয়া নাটৰ গায়ন-বায়নৰ জোৰা : ওজাপালিৰ ওজাজনক যদি শঙ্কৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰালৈ তুলি আনিলে বুলি অনুমান কৰা হয় তেনেহ'লে গায়ন-বায়ন আৰু তেওঁলোকৰ অনুগামী সকলক ক'ৰপৰা আনিলে? ওজাপালিৰ প্ৰধান পালিজনৰ (ডাইনাপালি) আৰ্হিত বায়নজনৰ সৃষ্টি কৰিলেনে কি? গোৱালপাৰাৰ লোক নাট্য 'ভাৰীগান' আদিৰ 'গাওনীয়া'জনৰ আৰ্হিত বায়নৰ বাবটোৰ সৃষ্টি কৰিলেনে কি? "চিহ্নযাত্ৰাৰ বৰ্ণনাত এই সম্পৰ্কত বিশেষ লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে শঙ্কৰদেৱে নিজেও এবাৰ 'বায়নৰ' ভাও লৈছিল। পিছৰ অষ্টীয়া ভাওনাতো বায়নৰ স্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ। সূত্ৰধাৰ প্ৰৱেশ কৰাৰ আগলৈকে বায়নেই 'জোৰাৰ' পৰিচালনা কৰে। বায়ন (বাদ্যবিশাৰদ)

এটা উপাধি, গুৰুঘৰৰ নিৰ্মালি, মালা (গুৰুৰ অনুমোদন ৰাইজৰ নিৰ্বাচন) পালেহে বায়ন উপাধি আৰু সম্মানৰ অধিকাৰী হয়। কেবাজনো থাকিলেও মূল বায়ন এজনহে। সেইদৰে সংগীতৰ বিশেষ সাধনা থকা, বিভিন্ন ৰাগ ভালদৰে আয়ত্ত কৰিব জনাজনেহে 'গায়ন' উপাধি বা বাব পায়। 'গায়ন-বায়নৰ' জোৰা ত বায়নজনহে আগ, গায়ন নহয়, তথাপি দুয়োজনৰ গুৰুত্ব সমান। সেয়েহে প্ৰধান গায়ন আৰু প্ৰধান বায়নজনৰ লগৰ বাকী পালি গায়ন-বায়ন সকলক একে লগে 'গায়ন-বায়ন জোৰা' বোলে। চিহ্নযাত্ৰাৰ বৰ্ণনাত আমি দুজন বায়নৰ নাম পাওঁ, ভীমা বায়ন আৰু স্বয়ং শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ। গায়ন তিনি জনৰ নাম পাওঁ, লক্ষ্মণ, বলাই আৰু বহাগু।

বৰ্তমানৰ ভাওনাতো তিনিজন গায়ন (ততোধিক হ'ব পাৰে) একে শাৰীতে থাকিব লাগে, তেওঁলোকৰ মাজৰ জনেই মূল গায়ন। এওঁলোকে গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ একেবাৰেই শেষৰ শাৰীত পূবফালে (থাপনাৰ ফালে) মুখ কৰি থিয়হৈ শাৰী পাতি থাকিব।

বায়নৰ সংখ্যা কিন্তু অতি কমেও ন (৯) জন হ'ব লাগে (অধিক হ'ব পাৰে), প্ৰতিশাৰীতে তিনিজনকৈ তেওঁলোক তিনি

৪ প্ৰসঙ্গীয়া টোকাৰ ভাৰীগানৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য

শাৰী হৈ উত্তৰফালে মুখ কৰি থিয় হ'ব লাগিব। সম্মুখৰ শাৰীৰ উত্তৰফালৰ প্ৰথম জন বায়নেই মূল বায়ন। কেতিয়াবা শেষৰ শাৰীৰ উত্তৰফালৰ প্ৰথম স্থানতো (কোনো কোনো ঠাইত) মূল বায়নজনে স্থান লয়। মূল বায়নজনৰ সাজপাৰৰ বিশেষত্ব আছে, এওঁ ঘূৰী পিন্ধিব, মুৰত পাগু, পাগৰ ওপৰত 'ঘুচুচা' (ক'লা আঁচুসূতাৰ সমষ্টি) আৰু গুৰুঘৰীয়া মালা থাকিব। বাকীসকলে ঘূৰী নিপিন্ধে, মালা আৰু 'ঘুচুচা' নলয়, কিন্তু পাগু মাৰে।\*

### প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (খ)

।। গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ খেমালি অনুষ্ঠানঃ

আখ্যাত্তিক ভাংপৰা।।

কলা কৃষ্টিৰ লগত আখ্যাত্তিক ভাৱৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণ অঙ্গীয়া নাটৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য।.....প্ৰথমতে নাটমেলা বুলি এটা অনুষ্ঠান হয়। সেইদিনা নামঘৰত মাহ-প্ৰমাদ দি গুৱা-দগু আগ বঢ়াই সূত্ৰাধাৰী, গায়ন-বায়ন, সমূহ ভাৱৰীয়া একত্ৰিত হৈ পূৰ্বৰঙ্গৰ সূচনা কৰে, ইয়াকে নাটমেলা বুলি কয়। আখৰা চলি থাকে। আখৰাৰ আৰম্ভতে

সকলোৰে সেৱা জনায়। আখৰা শেষ কৰিও সেৱা জনায়। ভাওনাৰ নিৰ্দিষ্ট দিনৰ আগদিনা গধূলি (কোনো কোনো ঠাই আৰু ক্ষেত্ৰত ভাওনাৰ দিনা পুৱা) ‘গন্ধাবাদন’ হয়। (গন্ধগোৱা বুলিও কোৱা হয়।) ভাওনাৰ দিনা সন্ধ্যাতে নামঘৰৰ সিংহাসনৰ সম্মুখত কলগছৰ মূঢ়া এটা খুলি ওভোতাকৈ মাটিত পুতি তাত আৰৈ চাউল আৰু মিঠা তেল দি বন্তি জ্বলাই দিয়ে। ইয়াকে ‘ভোটা’ বোলে। এই ভোটা —

গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ অনুষ্ঠানৰ বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (খ) ত পাব।

টোৱেই আধ্যাত্মিক ভাৱত অখণ্ড জ্ঞান-স্বৰূপ পূৰ্ণ ব্ৰহ্মৰ প্ৰতীক বুলি ধৰা হয়। তাৰ পাছত গায়ন-বায়নৰ নিৰ্দিষ্ট সাজপাৰ পিন্ধি অগ্নিগড় আৰু আৰিয়া লৈ নাচ আগবঢ়াই আনে মৃদু মধুৰ বাজনা আৰু গীতৰ সমন্বয়ত। ..... আৰিয়া দুডাল পৰাবিদ্যা (পৰম জ্ঞান) আৰু অপৰা বিদ্যাৰ (সাধাৰণ জ্ঞান) প্ৰতীক। অৰ্ধবৃত্তাকাৰ এডাল বাঁহৰ কামিত ফুটা কঁৰি ‘ন ডাল’ খণ্ড শলাত জুই লগাই সেই ফুটাবিলাকত সুমুৱাই দিয়ে। ইয়াকে ‘অগ্নিগড়’ বোলে। আৰিয়াৰ পিছতে দুজন মানুহে দুইমূৰে ধৰি এই জ্বলন্ত ‘অগ্নিগড়’ ডাল লৈ যায়। এই অগ্নিগড় ‘নৱধা ভক্তি’ৰ প্ৰতীক। ইয়াৰ অৰ্থ হ’ল ভক্তি আৱৰণৰ যোগেদি জ্ঞান লাভ কৰি পৰম ব্ৰহ্মৰ অন্বেষণ কৰা। অগ্নিগড় ডাল এঠাইত ৰখাই, আৰিয়াধাৰী দুজনে হাতত আৰিয়া লৈ আগবাঢ়ে। গায়ন-বায়নৰ জোৰাই আৰিয়াৰ পাচ লয়। নামঘৰৰ সিংহাসনৰ আগেদি গৈ ঘূৰি আহি টুপৰপৰা ৪ (চাৰি) সংখ্যাৰ আকৃতিত ৭ (সাত) পাক ঘূৰে। এই চাৰি হ’ল মহাপুৰুষীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ চাৰিখুটি - নাম, দেৱ, গুৰু, ভকত। (আন অৰ্থত চতুৰ্বৰ্গ-ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ)। এই চাৰিৰ সাধনৰ যোগেদিহে মানুহ আধ্যাত্মিক পথত অগ্ৰসৰ হ’ব পাৰে। ৭ বাৰ ঘূৰাৰ অৰ্থ হ’ল নাট্যমঞ্চত- (নামঘৰত) ‘সপ্তবৈকুণ্ঠ’ৰ সৃষ্টি কৰি লোৱা। এইদৰে ঘূৰাৰ পাছত গায়ন-বায়নৰ জোৰা নামঘৰৰ (মঞ্চৰ) টুপত তিনিজন তিনিজনকৈ শাৰী পাতি থিয় হয়হি। সেইঠাইতে অগ্নিগড় প্ৰজ্জ্বলিত থাকে। আৰিয়াধাৰী দুজনো আহি গায়ন-বায়নৰ আগত থিয় হয়হি। তেতিয়া সমাজত নিৰ্দিষ্ট আসনত বহি থকা সত্ৰাধিকাৰ (বা যি কোনো সন্মানিত মুখ্য অতিথি) আহি গায়ন-বায়নৰ সম্মুখত তলৰ শ্লোকটো গায়-

“যেষাং শ্ৰীমৎ যশোদাসুত পদকমলে নাস্তি ভক্তি নৰাণাং। যেসাম্ আতীৰকন্যা গুণগাণ কথনে নানুসঙ্গে ৰসজ্ঞাঃ।। যে শ্ৰীকৃষ্ণ লীলা ললিত গুণ শ্ৰৱণে নাদন্তে কৰ্ণম্। ধিক্ তান্ ; ধিক্ তান্ ক্ৰিয়ৎ ক্ৰিয়ৎ মৃদঙ্গ তৰঙ্গাঃ।।”

এই শ্লোক গোৱাৰ পিছত হৰিষ্মনিৰে ‘তৌ তাক্ষিন ধেই’ এই বোলটো খোলত বজাই গায়ন-বায়নে পূৰ্বৰঙ্গৰ (ধেমালি) কাম আৰম্ভ কৰে। জোৰণি, চাহিনি, গুৰুঘাট, সৰু ধেমালি, বৰ ধেমালি, ঘোষা ধেমালি গাই সূত্ৰধাৰৰ প্ৰবেশ কৰায়। সূত্ৰধাৰৰ নৃত্য, শ্লোক আৰু প্ৰবেশৰ গীতৰ অন্তত ..... শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰবেশ হয়। এই শ্ৰীকৃষ্ণ সপ্তবৈকুণ্ঠৰ

অধিষ্ঠাতা স্বৰূপে, 'এচন প্ৰকাৰে শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰবেশ কৰিকহো সভামধ্যে একপাশ হৈয়ে বৈঠে বহল।'\*

-শ্ৰীবদনচন্দ্ৰ গোস্বামী

### প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (গ)

"The chorus was, at each stage of the action, to collect and weigh the impressions which the action at the stage naturally make on a pious thoughtful mind;.....If the feeling with which the actual spectator regarded the course of the tragedy could be deepened by reminding him of what was past, or by indicating to him what was to come, it was the province of the ideal spectator so to deepen it. To combine, to deepen for the spectator the feelings excited in him by the sight of what was passing on the stage

\*কাল-সংহতিৰ ৰামচন্দ্ৰদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠিত খৌৰা-মোচৰ সত্ৰৰ শ্ৰীগোস্বামীদেৱ বৰ্তমান নগাওঁ চৰকাৰী উঃ মাঃ ছোৱালী হাইস্কুলৰ উপাধ্যক্ষ। মোৰ অনুৰোধত-মে তেখেতে অষ্ট্ৰীয়া নাটৰ আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে এই আলোচনা লিখি দিয়ে।

-this is the one grand effect produced by the chorus in Greek tragedy."

-*Mathew Arnold*

(Hudson-অৰ An Introduction to the Study of Literature গ্ৰন্থৰপৰা উদ্ধৃত)।

আৰ্গণ্ডৰ এই মন্তব্য সূত্ৰধাৰৰ ক্ষেত্ৰতো যে প্ৰায় সমানে প্ৰযোজ্য সেই কথা আলোচনা প্ৰসঙ্গত দেখুৱাই অহা হৈছে।

-লিখক

## প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ঘ)।। ভাৰীগান।।

এই প্ৰবন্ধটো লিখকে স্নাতকোত্তৰ ছাত্ৰ অৱস্থাত লিখা। বৰ্তমান প্ৰবন্ধটো নতুনকৈ লিখা হৈছে। সেই সময়ত মোৰ ‘কম-মেট’ গোৱালপাৰাৰ শ্ৰীধৰণীকান্ত ৰাভাই এই আলোচনাৰ সম্পৰ্কত গোৱালপাৰাত প্ৰচলিত ‘ভাৰীগান’ নামৰ একপ্ৰকাৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ কথা কৈছিল। সেইসময়তে ‘জয়ন্তী’ত (১৯৫৩ চনৰ ভাদ সংখ্যা) ছপাহোৱা প্ৰবন্ধটোৰ সামৰণিত লিখিছিলো, “তেখেতে (শ্ৰীৰাভাই) দিয়া বৰ্ণনাৰপৰা অক্ষীয়া নাট্য-পূৰ্ব অনুষ্ঠান ‘ভাৰীগান’ৰ প্ৰভাৱো অক্ষীয়া নাটত পৰাটো একো অসম্ভৱ নহয়।”

কিছুদিনৰ আগতে অধ্যাপক বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ দত্তৰ ‘গোৱালপাৰাৰ লোক-নাট্য’ শীৰ্ষক এটি তথ্য-বহুল, পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ আলোচনা ‘সংলাপ’ত (সম্পাদনা : ভবেন বৰুৱা) পঢ়িবলৈ পাওঁ। এই সম্পৰ্কীয় আলোচনা আগতে হৈছে বুলি \* এহ প্ৰবন্ধতে সম্ভেদ পাওঁ যদিও দুখৰ বিষয় সেই আলোচনা দুটা পঢ়িবলৈ পোৱা নাই।

এই প্ৰবন্ধটোত তেখেতে গোৱালপাৰাৰ লোক-নাট্য সম্পৰ্কে বহুলাই আলোচনা কৰি সেইবিলাকত ব্যৱহৃত নৃত্য-গীত, সাজ-পাৰ, মুখা আদিৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কেও পুঙ্খানুপুঙ্খৰূপে দেখুৱাইছে। ‘কুশানুগান’, ‘ভাৰীগান’, ‘গোৱালিনী যাত্ৰা’ আদি গোৱালপাৰীয়া নাট্যানুষ্ঠানবোৰো যে অক্ষীয়া নাটৰ পৰিকল্পনাত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ আৰ্হি স্বৰূপ হ’ব পাৰে, এনে ধাৰণা মনলৈ আহে। শ্ৰীদত্তদেৱৰ ভাৰীগান সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ অংশবিশেষ তলত উদ্ধৃত কৰাৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলো।

“ভাৰীগান’ৰ বিষয়বস্তুটো ৰামায়ণ মহাভাৰতৰপৰা আহৰিত। ইয়াতো এজন মূল গাওনীয়া (গায়ক) আৰু এদল পাইলা (পালি) থাকে। ইয়াতো অভিনয়তকৈ গীতৰে প্ৰাধান্য বেছি। মূল গাওনীয়াজনে ডিঙিত চাদৰ লৈ, হাতত চোৰঁৰ লৈ অঙ্গী-ভঙ্গী কৰি নচি নাচি গীত গাই যায়। পাইলাসকলে খোল তালৰ সহযোগত গীত ধৰি যায়। ভাৰীগানৰ বিভিন্ন নাটকৰ ভিতৰত আছে সীতাহৰণ, ৰাৱণবধ, মেঘনাদবধ, দধিমথন, ইত্যাদি। কেতিয়াবা কৃষ্ণৰ কাহিনী আহিলেও ভাৰীগানবোৰ ঘাইকৈ ৰামৰ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই অভিনীত হয়।

“ভাৰীগান’ৰ বিশেষত্ব হ’ল মুখাৰ ব্যৱহাৰ।।.....ৰাম-লক্ষ্মণ আৰু সীতাই মুখাৰ ব্যৱহাৰ নকৰাই নিয়ম। কিন্তু ৰাৱণ, হনুমান, জাম্বুৱান আদিৰ কাৰণে মুখা অপৰিহাৰ্য।

ভাৰীগানৰ একৰকম বিশেষ চৰিত্ৰ হ'ল 'কেতুৱা'। কেতুৱাবিলাক সাধাৰণতে ৰাৱণৰ

\*‘গোৱালপাৰাৰ ওজা-পালি আৰু ভাৰীগান’ঃ তৰুণচন্দ্ৰ খাখলাৰী, ৰামধেনু, ১২ শ বছৰ, ৪৭ সংখ্যা। ‘গোৱালপাৰীয়া দধিমথন আৰু ভাৰীগান’ঃ দৈনিক অসম, দেওবৰীয়া চ’ৰা- ধীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ৰাভা।

অনুচৰ হিচাপে মধ্যত প্ৰৱেশ কৰে যদিও তেওঁলোকৰ বিশেষ দায়িত্ব হ'ল বহুৱা হিচাপে কৰ্ম সম্পাদন কৰা।.....

“ভাৰীগানত আখ্যান সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নাই, অঙ্গ-ভঙ্গীহে (action) আছে। আৰু সেইবোৰৰ আঁত ধৰি যায় গীতে।.....ৰাৱণৰ প্ৰৱেশৰ বৰ্ণনা :

ৰাৱণ সাজিলৰে

আহে লঙ্কাৰ ৰাজন

ৰাৱণ সাজিলৰে।”.....

(সংলাপ : ১ম বছৰ, ১ম সংখ্যা, পৃঃ ২৩২-২৩৪)

অঙ্কীয়া নাটৰ আলোচনা কৰিবলৈ যোৱাসকলে এই প্ৰবন্ধটো পঢ়া উচিত। ভাৰীগানৰ লগত অঙ্কীয়া নাটৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য উদ্ধৃত অংশত ওলাই পৰিছে। পাইলা সকলে ব্যৱহাৰ কৰা খোল-তাল কেনেকুৱা, যদি ডাঙনাৰ লগত মিলে, তেন্তে সেইবিলাক কেতিয়াৰপৰা ব্যৱহাৰ কৰিছে, গীতবিলাকত কোনো নিৰ্দিষ্ট সুৰ আছেনে, আৰু ভাৰীয়া প্ৰৱেশ কৰোঁতে নৃত্য কৰি প্ৰৱেশ কৰেনেকি, এনে বহুত সূক্ষ্ম আলোচনা আমি লিখকৰপৰা ভৱিষ্যতে পাম বুলি আশা ৰাখিলোঁ।

মূল প্ৰবন্ধটো ‘জয়ন্তী’ কাকতৰ ১০ম বছৰ, ১১ শ সংখ্যা, ভাদ ১৯৫৩ চনত প্ৰকাশিত। যুগুত কৰোঁতে সহায় লোৱা গ্ৰন্থৰাজিৰ উল্লেখ যথাস্থানত কৰা হৈছে। অনুশ্লেষিত পুথিখন হ'ল ডক্টৰ মনোমোহন ঘোষদেৱৰ ‘প্ৰাচীন ভাৰতৰ নাট্যকথা’। (বিশ্বভাৰতী)

\* নাটকক ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ বাহন কৰাৰ অভিনৱ পৰিকল্পনাৰে- ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক আদৰ্শৰ ধ্বজা বহনকাৰী ভাগৱতী ভক্তিধৰ্মৰ যোগেদি অসম, কামৰূপ, বেহাৰৰ বহুল সমাজখনত যুগান্তকাৰী বিপ্লৱ আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী আলোড়ন সৃষ্টিকাৰী।

\* বিপ্লৱী ধৰ্ম-গুৰু, কৰ্ম-গুৰু, কলা-সংস্কৃতিৰ গুৰু, 'সৰ্ব-গুণাকৰ' মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰ পৰীক্ষামূলক পৰিকল্পনা।



## ।। পত্নী-প্ৰসাদ :এটি আলোচনা।।

চিহ্ন-যাত্ৰাৰ অভিনয়ৰ অভিজ্ঞতাৰ ভেটিত মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাট ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ ৰচনা কৰিছিল, এই সিদ্ধান্তত সমালোচকসকল প্ৰায় একমত। বৰ্তমানৰ আলোচনাত নাটৰ অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণৰ যোগেদি এই মত সুপ্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ পিছৰ অক্ষীয়া নাটত কলা-কৌশল সম্পৰ্কীয় যি পৰিপক্বতা দেখিবলৈ পাব পাওঁ সেই সকলোৰে প্ৰথম পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰমাণ এই নাটত বিদ্যমান। সূত্ৰধাৰৰ জন্ম আৰু ক্ৰমবিকাশৰ বুৰঞ্জী আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰতো ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ স্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ; ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ আলোচনাৰপৰাই এইটোও প্ৰতীয়মান হয় যে সূত্ৰধাৰ আৰু অক্ষীয়া নাটো শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ সম্পূৰ্ণ জাতীয় সৃষ্টি। এই নাটতেই পোন প্ৰথম নব-প্ৰৱৰ্তিত বৈষ্ণৱ ভক্তি-ধৰ্মৰ মূল তত্ত্ব, ভক্তৰ লক্ষণ, নিষ্কাম ভক্তিৰ জ্যেষ্ঠত্ব, ভক্তৰ পালনীয় আচৰণ, ধৰ্মৰ আদৰ্শ আৰু উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে স্বয়ং ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰোৱাৰ ফলত, অসমত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এই নাটখনিয়ে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। সমাজত নাৰীৰ স্থান, গৃহস্থী জীৱনত তিবোতাৰ কৰ্তব্য, সমসাময়িক শিক্ষা-ব্যৱস্থা সম্পৰ্কীয় ইঙ্গিতেৰে অসমৰ সমাজখনৰো এটি বাস্তৱ চিত্ৰ এই নাটতেই প্ৰতিফলিত হৈছে। সেই ফালৰপৰাও এই নাটৰ আলোচনা কৌতূহলোদ্দীপক।

ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই মানৱৰ মঙ্গলৰ কাৰণে ভাৰতভূমিত প্ৰৱৰ্তন কৰা ভক্তি-ধৰ্ম কোনো জাতি-বৰ্ণ-লিঙ্গ-বয়স বিশেষৰ পালনীয় কিছুমান নিৰ্দিষ্ট আচাৰ অনুষ্ঠানৰ সমষ্টিমাত্ৰ নহয়; মনুষ্য-জীৱনৰ পালনীয় কৰ্তব্য আওকাণ কৰি কঠোৰ নিয়ম-সংঘম-ব্ৰত-উপৱাসেৰে দেহ-কষ্ট দি, ধন, বিদ্যা, শাস্ত্ৰজ্ঞান, সামাজিক প্ৰতিপত্তিৰ সহায়ত জাকজমককৈ ক্ৰিয়াকাণ্ড পালন কৰি জীৱন সাফল কৰা ধৰ্ম এই ভক্তি-ধৰ্ম নহয়, জীৱনৰ, সংসাৰৰ বাহ্যিক কৰ্তব্য পালনৰ মাজেদিয়ে এই ধৰ্ম আচৰণ কৰি মানুহমাত্ৰেই ভগৱানৰ ককণালাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হব। জীৱনৰ সকলো দিশকে সামৰি লোৱা এই ধৰ্ম প্ৰকৃততে মানৱতাবাদী ধৰ্ম। ‘যত জীৱ জন্ম কট পতঙ্গ কৈ সামৰি লৈ বৈষ্ণৱ

ধৰ্মই মানুহক প্ৰথমে নিজৰ মৰ্যাদা সম্পৰ্কে সচেতন কৰি লৈছে, ভগৱান বা পৰমাত্মাৰ প্ৰতি, অৰ্থাৎ জীৱনৰ উচ্চতম লক্ষ্যৰ প্ৰতি আগবাঢ়ি যাবলৈ আহ্বান জনাইছে, নিৰ্দেশ দিছে। সেই কাৰণেই আমাৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্য কিছুমান নীৰস তত্ত্ব-প্ৰচাৰক আৰু নীতি-উপদেশমূলক পুথি মাত্ৰ নহৈ প্ৰকৃত সাহিত্যৰ পৰ্যায়ভুক্ত, বসোস্তীৰ্ণ, জীৱন-প্ৰকাশক সাহিত্য স্বৰূপে যোৱা পাঁচশ বছৰ ধৰি জাতীয় জীৱনক আনন্দময় পথত পৰিচালিত কৰি আহিছে। বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ দৰে বৈষ্ণৱ সাহিত্যও মানৱতাবাদী সাহিত্য। আধুনিক মানৱতাবাদৰ সংজ্ঞাৰপৰা পৃথক কৰি দেখুৱাবলৈ এই মানৱতাবাদক আমি 'ধৰ্মীয় মানৱতাবাদ' আখ্যা দিব পাৰো যদিও স্বৰূপাৰ্থত \*এই পাৰ্থক্য বৰকৈ লেখত লবলগীয়া নহয়।

পত্নী-প্ৰসাদ নাটত বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ সেই প্ৰধান লক্ষণসমূহ সুস্পষ্ট। জ্ঞান-বিদ্যা-পাণ্ডিত্য আৰু জাতিগত শ্ৰেষ্ঠত্বৰ অহঙ্কাৰলৈ আৰ্যসকলে ভাৰতৰ অন্যান্য জাতিৰ লোকসকলৰ ওপৰত, বিশেষকৈ মুক জনগণৰ ওপৰত যি অনায়াস অবিচাৰ প্ৰদৰ্শন কৰি আহিছে তাৰ বিৰুদ্ধে শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰথম নিষ্পেষিতসকলক সজাগ কৰি তুলিছিল, সেই ঘটনা বা কাহিনীয়ে হ'ল সংস্কৃত ভাগৱতপুৰাণৰ 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ (দ্বিজ-পত্নী প্ৰসাদৰ) বিষয়বস্তু। শ্ৰীমন্ত স্বৰূপদেৱেও ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ আদৰ্শকে লৈ এই কাহিনীৰ পদ-ভাঙনি ('দশম' পুথিত)

\*স্বৰূপাৰ্থত বোলোতে অৱশ্যে তাত্ত্বিক অৰ্থহে বুজোৱা হৈছে; 'মানৱতাবাদী ঐতিহ্যৰ ধাৰা' প্ৰবন্ধত এই বিষয়ে আলোচনা কৰিছে।

আৰু 'পত্নী-প্ৰসাদ' এই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰ যোগেদি প্ৰচাৰ কৰি সমাজ-জীৱনত সুদূৰ-প্ৰসাৰী প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল, বৈষ্ণৱ-ধৰ্ম বিৰোধী ভণ্ড পণ্ডিতসকলৰ অহঙ্কাৰ দূৰ কৰিছিল, সৰ্বসাধাৰণ স্ত্ৰী-শূদ্ৰসমাজক মানৱীয় মৰ্যাদা সম্পৰ্কে আত্ম-সচেতন কৰি তুলিছিল। এই দৃষ্টিকোণৰপৰা বিচাৰ কৰিলে 'পত্নী-প্ৰসাদেই, আমাৰ সাহিত্যৰ প্ৰথম 'সামাজিক নাট'।

বৰ্তমানৰ আলোচনাত নাটখনৰ সকলো দিশকে সামৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে আৰু বিশেষকৈ সামাজিক ফালটোত অধিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে।

কথাবস্তু : ভাগৱতপুৰাণৰ দশম স্কন্ধৰপৰা পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ বিষয়-বস্তু বা কথা-বস্তু লোৱা হৈছে। 'দশম'ৰ পদ ভাঙনিত 'বিপ্ৰ-পত্নী-প্ৰসাদ' এই নাম দিছে। নাটৰ নাম কিন্তু অকল 'পত্নী-প্ৰসাদ' দিছে। দশমৰ পদৰ আগতেই এই নাট ৰচনা কৰা সম্ভৱ।

স্বৰ্গলাভৰ আশাৰে কৰ্মকাণ্ডী বিপ্ৰসকলে যজ্ঞ কৰি থকা অৱস্থাত, ওচৰতে গৰু চৰাই থকা ভোকাডুৰ সমনীয়াসকলক শ্ৰীকৃষ্ণই বলোৰাম আৰু তেওঁৰ নাম কৈ দ্বিজসকলৰ কাষলৈ আত্ম প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ পঠায়। দ্বিজসকলে কিন্তু তেওঁলোকৰ প্ৰাৰ্থনাৰ কোনো উত্তৰ দিয়াৰে প্ৰয়োজন প্ৰথমে অনুভৱ নকৰিলে। পিছত চম্পভাৰতী নামৰ

এজন দ্বিজই কঠোৰ ভাষাৰে তেওঁলোকক বিমুখ কৰি পঠালে।

দ্বিতীয়বাৰ শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক গৃহকৰ্মৰতা, তেওঁৰ একান্ত ভক্তা বিপ্ৰপত্নীসকলৰ কাবলৈ একে উদ্দেশ্যেৰে পঠালে। পত্নী-সকল তৎক্ষণাৎ নানান সুস্বাদু অন্ন বিবিধ পাত্ৰত সঙাই স্বামী, পুত্ৰ, পিতৃসকলৰ বাধা অতিক্ৰম কৰি গোচাৰণ ভূমিলৈ স্বয়ং আহি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সন্মুখীন হ'লহি। এজন স্বামীয়ে পত্নীক ঘৰৰ ভিতৰতে দুবাৰ বন্ধ কৰি থোৱাত কৃষ্ণ-দৰ্শনত বিফল-মনোৰথা হৈ তেওঁ প্ৰাণত্যাগ কৰিলে।

বাকী বিপ্ৰ-পত্নীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক আঠৰৰ পৰা দশৰতে সেৱা জনাই অন্ন নিবেদন কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ ওপৰত সন্তুষ্ট হৈ তেওঁলোকক ভক্তি-ধৰ্ম সম্পৰ্কীয় উপদেশ দি ঘৰলৈ উভতি যাবলৈ আজ্ঞা কৰে। ভগবানক সাক্ষাততে পাই সংসাৰৰ মাজলৈ পুনৰ ঘূৰি যাবলৈ অনিচ্ছুক হোৱাত শ্ৰীকৃষ্ণই, শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন, ভক্তি ধৰ্ম আচৰণ কৰি দূৰত থাকিও তেওঁক সহজে লাভ কৰিব পাৰে বুলি বুজনি দি আকৌ উভতি যাবলৈ আজ্ঞা কৰে। তেওঁলোকৰ স্বামী পুত্ৰসকলে অসুয়া কৰিব-তেওঁলোকৰ মনৰ এই শঙ্কা দূৰ কৰিবলৈ শ্ৰীকৃষ্ণই নিজে নিৰ্ভয় দিয়াৰ উপৰিও দেৱতাসকলক প্ৰত্যক্ষ কৰাই তেওঁলোকৰ মুখেদিও তেওঁৰ এই নিৰ্ভয় বাণী দোহৰায়। অগত্যা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাক্য পেলাব নোৱাৰি তেওঁলোক বেজাৰ মনেৰে ঘৰলৈ উভতি উপদেশমতে ঘৰতে শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন ভক্তি ধৰ্ম আচৰণ কৰি থাকিল। স্বামীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি পত্নীসকলৰ এনে অপূৰ্ব প্ৰেম-ভকতি দেখি চৈতন্যলাভ কৰিলে আৰু নিজৰ মৃত্যুৰ কাৰণে নিজকে যিদ্ধাৰ দিবলৈ ধৰিলে। তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণ থকা দিশলৈ সেৱা জনাই তেতিয়াই গোকুললৈ গৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভৰিত পৰি ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ সাজু হ'ল। কিন্তু এজন বুঢ়া ব্ৰাহ্মণে কংসৰ ভয় দেখুৱাই তেওঁলোকক নিবৃত্ত কৰে। সেইমতে ঘৰতে থাকি তেওঁলোকে ভগবানৰ নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰিবলৈ ধৰিলে।

‘দশমৰ’ কাহিনী : ‘দশম’ৰ পদ-ভাঙনিত মূল ভাগৱতৰ কাহিনীৰ ধাৰাটো বন্ধা কৰিছে।

(১) মূলৰ দৰেই ইয়াতো দ্বিজসকলে গৰখীয়া ল'ৰাক একো সমিধানৈই নিদিলে।

(২) মূলৰ দৰেই দেৱতাসকলক প্ৰত্যক্ষ দেখাছিল বুলি কলেও মূলৰ দৰেই পত্নীসকলৰ প্ৰতি দেৱতাসকলে একো কথা কোৱা নাই।

(৩) মূলৰ দৰেই ৰাজ-ৰোমৰ ভয়ত গোকুললৈ নোযোৱাৰ সিদ্ধান্ত বিপ্ৰসকলে নিজৰ মাজতে আলোচনা কৰি লৈছে। নাটত দেখুৱাৰ দৰে ‘এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণে’ বাধা দিয়া নাই।

(৪) দুবাৰ বন্ধ কৰি ৰখা ব্ৰাহ্মণীৰ মৃত্যুৰ কথা আখ্যানৰ শেষৰ ফালে এফাকি পদত উল্লেখ কৰিছে। মূলতো সেইদৰে এটা শ্লোকত উল্লেখ কৰিছে। নাটত এই ঘটনাটো কপায়িত কৰিছে।

(৫) মূলৰ দৰেই কাহিনীৰ আৰম্ভনিত বৃন্দাবনৰ বৃন্দসৱৰ যোগেদি শ্ৰীকৃষ্ণই

বৃক্ষ-প্রশংসা কৰিছে। নাটত বৃক্ষ সম্পৰ্কীয় কোনো প্ৰকাৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ উল্লেখ নাই, যদিও নাটৰ কাহিনীৰ প্ৰসঙ্গত এই বৃক্ষ-প্ৰশংসাৰ এক অন্তৰ্ভুক্ত সম্পৰ্ক আছিল।

**উপস্থাপন ৰীতি :** নাটকীয় কলা-কৌশল সম্পৰ্কীয় আলোচনা : পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ আলোচনাও এইখিনিতে প্ৰয়োজন আছিল যদিও আলোচনাৰ সুবিধাৰ কাৰণে সেই প্ৰসঙ্গ পিছলৈ থৈ বৰ্তমান উপস্থাপন সম্পৰ্কীয় কলা-কৌশলৰ আলোচনা আগবঢ়ালো।

**নান্দী :** শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ আৰম্ভণিতে সংস্কৃতত ৰচনা কৰা দুটা নান্দী শ্লোক থাকে। প্ৰথম শ্লোকত ভগৱানৰ স্তুতি-বন্দনা, (মঙ্গলাচৰণ) দ্বিতীয় শ্লোকত নাটকৰ কথা-বস্তুৰ উল্লেখ কৰা হয়। ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ত এটা মাত্ৰ নান্দী শ্লোক, অৰ্থাৎ প্ৰথম শ্লোকটো দিছে। এই শ্লোক শঙ্কৰদেৱৰ নিজা ৰচনা।

নান্দী শ্লোকৰ পিছত সাধাৰণতে এটা নান্দী-গীত থাকে। এই গীতত শ্লোকৰ অৰ্থ, ভাৱাৰ্থ প্ৰকাশ কৰা হয়। এই নাটত, আৰু ‘পাৰাজিত হৰণ’, ‘কালিয়দমন’ এই দুখন নাটতো নান্দী-গীত নাই।

**নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰ :** শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটত নান্দী-গীতৰ পিছতে সূত্ৰধাৰে প্ৰথমে শ্ৰীকৃষ্ণক (বা শ্ৰীৰামক) প্ৰণমি সভাসদক সম্বোধন কৰি এটি সংস্কৃত শ্লোক উচ্চাৰণ কৰে। নাট্যশাস্ত্ৰত এই অংশক ‘প্ৰবোচনা’ বোলে। এই শ্লোকত, অভিনয় কৰিবলৈ লোৱা নাটখনৰ নাম উল্লেখ কৰা হয়। শ্লোকৰ পিছতেই ভটিমা (দেৱ-ভটিমা) সূত্ৰধাৰে গায়। ‘নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ’ বুলি লিখা থাকিলেও সকলো নাটতে সূত্ৰধাৰেই নান্দী গায়।

‘পত্নী-প্ৰসাদ’ত এই অংশটো (প্ৰবোচনা) সম্পূৰ্ণ অবৰ্তমান। সূত্ৰধাৰে শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম জনোৱা নাই, সভাসদক সম্বোধনো কৰিব লগা হোৱা নাই। নান্দী শ্লোকৰ পিছতেই ইয়াত ভটিমা আৰম্ভ হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ এই প্ৰথম ভটিমাত (দেৱ-ভটিমা) ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ বন্দনা, লীলা-মালাৰ সুমৰণ আৰু শেষৰ ফালে নাটকৰ বিষয়ে এবাৰ উল্লেখ থাকে। (‘শ্ৰীৰাম বিজয়’ৰ ভটিমাত ৰামৰ জীৱনৰ প্ৰধান ঘটনাৰ উল্লেখ কৰি, ‘ব্ৰহ্মা মহেশ্বৰ কিঙ্কৰ যাকৰ’ বুলি কৃষ্ণৰ লগত ৰামৰ অভেদত্ব দেখুৱাইছে।) ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ এই ভটিমাটো ‘কালি দমন’তো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এনে অনুমান কৰিব পাৰি, কিজানি পত্নী-প্ৰসাদত প্ৰথমতে দেৱ-ভটিমা দিয়াই নাছিল, আৰু সম্ভৱ ‘কালি দমন’, ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ পিছতে ৰচনা কৰা হৈছিল। পিছলৈ ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ ভাণ্ডাত এই ভটিমাটোকে ডকতসকলে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এই নাটৰ ভিতৰত আৰু এটি ভটিমা আছে, যি ‘শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ আন ভটিমাৰ (দেৱ-ভটিমা, ভাটৰ ভটিমা, মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা) শ্ৰেণীত নপৰে যদিও ভটিমাটোক নাটখনৰ ‘দেৱ-ভটিমা’ আখ্যা দিব লাগিব।

**আমুখ আৰু প্ৰস্তাৱনা :** সংস্কৃত ৰূপকৰদৰেই অক্ষীয়া নাটতো ‘প্ৰবোচনা’ অংশৰ পিছত ‘আমুখ’ আৰু ‘প্ৰস্তাৱনা’ অংশ থাকে। ‘আমুখ’ অংশত সূত্ৰধাৰে সভাসদক

সম্বোধন কৰি অভিনয় কৰিবলৈ লোৱা নাটৰ নাম আৰু বিষয়-বস্তুৰ উল্লেখ কৰি দৰ্শকৰ মনত কৌতূহল জগাই তোলে। ইয়াৰ ঠিক পিছতে সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ কথা-বতৰাৰ যোগেদি মঞ্চলৈ প্ৰবেশ কৰিব খোজা প্ৰধান চৰিত্ৰৰ ইঙ্গিত দিয়া হয়। এই অংশক ‘প্ৰস্তাৱনা’ বা ভৰত মুনিৰ মতে ‘ত্ৰিগত’ আখ্যা দিয়া হয়। ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ত কিন্তু এই ত্ৰিগত বা প্ৰস্তাৱনা অংশ নাই আৰু ‘সঙ্গী’ চৰিত্ৰটোও নাই। এই চৰিত্ৰ পিছৰ উদ্ভাৱন। সংস্কৃত ৰূপকত সূত্ৰধাৰে বিদূষক, পাৰিপাৰ্শ্বিক বা নটীৰ লগত এই অংশত কথা-বতৰা পাতে। অক্ষীয়া নাটত বিদূষক, পাৰিপাৰ্শ্বিক বা নটী নাই, গতিকে সঙ্গী-চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি। পত্নী-প্ৰসাদত অৱশ্যে ‘আমুখ’ অংশ আছে আৰু ‘আমুখ’ৰ পিছতে ‘প্ৰৱেশৰ গীত’ দি দ্বিজসৰক প্ৰবেশ কৰাইছে, অৰ্থাৎ ভাওনা আৰম্ভ হৈছে। নাটখনৰ মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা দ্বিজ-পত্নীসকল বা স্বয়ং ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰৱেশ নকৰাই নাটৰ উদ্দেশ্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি দ্বিজসকলৰহে প্ৰৱেশ দেখুৱা হৈছে। দ্বিজসকলক প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰা দেখুৱাব লগা হোৱাৰ কাৰণে ‘প্ৰস্তাৱনা’ বা ‘ত্ৰিগত’ অংশৰো প্ৰয়োজন নহ’ল।

দ্বিজসকলৰ পিছতহে ৰাম-কৃষ্ণসহ গোপসকলে প্ৰৱেশ কৰে। গৰু-গাইক পানী খুউৱাৰ পিছত তেওঁলোকে ৰাম-কৃষ্ণক ভোক লগাব গোচৰ দিয়ে। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক ওচৰতে স্বৰ্গকামনাৰে যজ্ঞ কৰি থকা, বেদ-শাস্ত্ৰত পাৰ্গত দ্বিজসকলৰ ওচৰত ৰাম-কৃষ্ণৰ নাম কৈ অন্নপ্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ ‘বিহসি বোলল’, আৰু কথাখিনি কৈয়ে ‘মৌনে ৰহল’।

এতিয়ালৈকে আমি চৰিত্ৰৰ মুখত দুটা বিশেষ হাঁহি দেখিবলৈ পাওঁ : প্ৰথম দ্বিজসকলৰ প্ৰৱেশত প্ৰত্যেকৰে মুখত ‘অলপ কৰি হাস’, দ্বিতীয়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ এই বিশেষ হাঁহি আৰু পিছৰ হঠাৎ মৌনতা। শংকৰদেৱৰ নাটৰ চৰিত্ৰৰ এনে হাঁহি আৰু হঠাৎ মৌনতা বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

গোপবালকসকলে সেইমতে গৈ বিপ্ৰসকলক নমস্কাৰ কৰি, (মূলত আৰু ‘দশম’ত দণ্ডবতে প্ৰণাম কৰি) ৰামকৃষ্ণৰ নামত অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰাত শুক সৰে নুশুনিলেই আৰু শুনিও ‘গণাগণ’ নকৰিলে। মাত্ৰ চন্দ্ৰভাৰতী নামে এজনে পৰম ক্ৰোধে তেওঁলোকৰ প্ৰাৰ্থনা নামঞ্জুৰ কৰাৰ কাৰণ দেখুৱালে :

“হামু বেদশাস্ত্ৰত পৰম পাৰ্গত যজ্ঞ-ব্ৰত-দানে পৰম পৱিত্ৰ : ও : হামু ভূদেৱতা : হামাক সৰ্বলোকে পূজয় : নন্দসূত কৃষ্ণ হামাক আগে কোন হয়।”

মূল ভাগৱত বা ‘দশম’ৰ পদত বিপ্ৰসকলে দিওঁ বা নিদিওঁ একো সমিধান দিয়া নাছিল।

নাট্যকাৰৰ কল্পিত চৰিত্ৰ চন্দ্ৰভাৰতীৰ উক্তিৰ ব্যৱহৃত ‘ভূ-দেৱতা’ শব্দটো মূল ভাগৱতত আচলতে গোপবালকসকলেহে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ১৭তম উপৰি তেওঁলোকে বিপ্ৰসকলক ‘শুকসৰ’ বুলি সম্বোধন কৰিছে। এই সম্বোধনটোও শঙ্কৰদেৱৰ নিজা সৃষ্টি:

“আহে গুৰুসৰ ; তোৰা সৰ পৰম পণ্ডিত, যজ্ঞ-দান ব্ৰতে পৰম নিৰ্মল ছয়াছ :  
ওহি অশোকমূলে গোপগণ সহিতে বামকৃষ্ণ পৰম ক্ষুধাতুৰ ছয়া : অন্ন প্ৰাৰ্থি পঠাবল :  
যেৰে শ্ৰদ্ধা আছয় : অন্ন-ব্যঞ্জন প্ৰচুৰ দেহহ : অন্নদানে যেন পুণ্য : অপুনে জানহ :  
অজ্ঞানক শিক্ষাব। তোৰাসবক আগে হামু কি কহব ?”

১ “নাহি কথা কন্ত টেৰ কৰিও নচান্ত।

দিবো বা নিদিবো একো নেদন্ত সিদ্ধান্ত”।। -দশম

২ “হে ভূমিদেবো : শৃগু কৃষ্ণস্যাদেশকাৰিণঃ

প্ৰাপ্তাজ্ঞানীতং ভদ্ৰং বৌ গোপান্ নো বামচোদিতান”

(হে ভূমিদেবতাসকল, শুনক, শ্ৰীকৃষ্ণৰ আদেশত আৰু বালোৰামৰ দ্বাৰা প্ৰেৰিত গোপসকল,  
আপোনালোকৰ ওচৰলৈ আহিছো বুলি আমাক জানিব। আপোনালোকৰ মঙ্গল হওক।)

১ মূল ভাগৱতত আছে : “হে ধৰ্মবিশু দ্বিজসকল, ইয়াৰপৰা অদূৰত গৰু চৰাই থকা বাম  
আৰু অচ্যুত ভোকাতুৰ হৈ আপোনালোকৰ ওচৰত অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰিছে। গতিকে যদি আপোনালোকৰ  
শ্ৰদ্ধা আছে তেন্তে অন্নার্থীসকলক অন্ন দান দিয়ক।

যি কি নহওক, চন্দ্ৰভাৰতীৰ কথাত বালকসকল নিৰাশ হৈ, ‘যজ্ঞমূৰ্তি দেৱক  
দেৱতা কৃষ্ণক নজনা’ এই বিপ্ৰসকল যে ‘পৰম মুৰ্খ’, এই বুলি নিজৰ ভিতৰতে  
কোৱা-মেলা কৰি উভতি গৈ কৃষ্ণৰ ওচৰত অসন্তোষ কৰিলে : ‘হেন অবৈষ্ণৱ থানে  
পঠাবল। (‘হেন অবৈষ্ণৱ ঠাইক পঠাইলা আমাক’ -দশম)। ভাগৱতত এই দ্বিজসকলক,  
‘বালিশা বৃদ্ধমানিন’ -‘মুৰ্খ, জ্ঞানবৃদ্ধ বুলি অভিমানী’ -বুলি কৈছে। নাটত সেই ভাৱটোকে  
গৰখীয়া ল’ৰাৰ মুখেদি প্ৰকাশ কৰিছে : ‘কৰ্ম গৰ্বে পৰম দান্তিক’।

শ্ৰীকৃষ্ণ সেই হাঁহিটোৰ অৰ্থ এতিয়া সুস্পষ্ট হ’ল। বেদশাস্ত্ৰত পাৰ্গত, স্বৰ্গকামী  
দ্বিজসকলৰ ‘হৃদয়হীন’ স্বৰূপটো যে গোপবালক সকলৰ আগত ওলাই পৰিব, এই  
কথা জানিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণই ‘বিহসি’ কৈছিল। আনহাতে ভক্তা বিপ্ৰপত্নীসকলক প্ৰসাদ দিয়াৰ  
সময় আহি পৰিছে এই কথাও তেওঁ জানিছিল। মাজতে তেওঁৰ ভোকাতুৰ বন্ধুসকলে  
অযথা এই দুপৰীয়াৰ : দত কষ্ট পাব লগা হ’ল এই কথা ভাবিয়ে তেওঁ হঠাতে মৌন হৈ  
পৰিছিল।

শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক দ্বিতীয়বাৰ কষ্ট কৰি অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ পঠালে -  
এইবাৰ তেওঁৰ ভক্তা বিপ্ৰপত্নীসকলৰ ওচৰলৈ। তেওঁলোকক লৌকিক উদাহৰণেৰে  
বুজালে যে প্ৰাৰ্থকসকলে সকলোৰেপৰা বিচৰা মতেই বস্তু জানো পায় ? শ্ৰীকৃষ্ণ এই  
বিখ্যাত উক্তিটো নাটাকাৰে অকল ‘পয়াৰ’তহে দিছে, পয়াৰৰ শেষত কথা হিচাপে (বচন

‘দশম’ত এনেদৰে ভাঙনি কৰিছে :

.....“স্নেহাসাত অন্ন প্ৰাৰ্থিলন্ত কৃষ্ণামে।।

কাছতে ছাৰু গৰু দুয়ো ক্ষুধাতুৰ।

## চিন্তা-বিচিত্ৰা- ৪৩

শ্রদ্ধা থাকে দিয়া অন্ন ব্যঞ্জন প্রচুৰ।।

পৰম পণ্ডিত তুমি সব সৰ্ব্বজ্ঞান।

আনকে দেখাবা যেন পুণ্য অন্নদান।।”.....

হিচাপে) নাইবা সূত্ৰধাৰৰ উক্তি স্বৰূপে গদ্যত দিয়া নাই। ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ নাটত এইটো এটা ব্যতিক্ৰম।

“সুনিয়া সিদ্ধান্ত পাছে দিলন্ত মাধৰে।

কোননো প্ৰাৰ্থকে নাই পৰাভৰ পাৰে।।

তথাপি প্ৰাৰ্থনা নে’ড় শুন সখিগণ।

বিপ্ৰপত্নীসবত মাগিয়ো গৈয়া অন্ন।।”\*

দ্বিজসকলৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশৰ সম্পৰ্কত শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই উক্তিৰ যি নাটকীয় তাৎপৰ্য নিহিত আছে, তাক নাটকৰ কাহিনীত ফুটাই তোলা নাই। ‘দশম’ৰ পদত সেই তাৎপৰ্য বঢ়িয়াকৈ প্ৰকাশ পাইছে। অলপ ফালৰি কাটিব লগা হ’লেও এইখিনি কথা বহলাই দেখুৱাব লগা হ’ল।

‘দশম’ৰ কাহিনীত শ্ৰীকৃষ্ণই অশোকৰ তলত জুৰ লৈ বন্ধুসকলৰ আগত বৃন্দাবনৰ বৃক্ষৰ, তথা বৃক্ষজাতিৰ প্ৰশংসা কৰিছিল। দশমৰ এই বৃক্ষ-বন্দনাৰ শাৰী কেইটা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ এটি কবিতা :

“ইটো বৃন্দাবনে আছে যত তৰুগণ।

দেখা দেখা কেন মহা সাধুৰ লক্ষণ।।

কৰৈ পৰ উপকাৰ কিনো কৃপাময়।

পৰৰেসে অৰ্থে জীয়ে ইটো বৃক্ষছয়।।

থাকৈ সহি ৰহি মহা বৌদ্ধ বৃষ্টি বাত।

আমি সুখে বধো ৰহি ইহাৰ ছায়াত।।

পৰ উপকাৰী তৰু জনম সাৰ্থক।

সন্তৰ বিমুখ্যেন নোহন্ত প্ৰাৰ্থক।।

বাকলি, পল্লৱ, মূল, পত্ৰ, পুষ্প, ফল।

যেই যিবা চাবৈ পাবৈ বৃক্ষত সকল।।

৪ ‘দশম’ৰ পদ ভাঙনিৰ লগতো এই পয়াৰ মিলে :

...“কোননো প্ৰাৰ্থকে নতু পাৰে পৰাভৰ।।

তথাপি প্ৰাৰ্থনা নৈৰে শুনা গোপগণ।

বিপ্ৰ-পত্নী-গণত মাগিয়ো গৈয়া অন্ন।।”

জীৱনৰ সফল দেহীৰ এহি মানে।

জীয়ে পৰ উপকাৰ কৰি অৰ্থে প্ৰাণে।।

এহি মতে বৃক্ষক বৰ্ণান্তে যান্ত হৰি

বৃক্ষা ওলোমাইল ডাল ফলফুলে ভৰি।।”<sup>২৫</sup>

‘সন্তৰ বিমুখ যেন নুহিকে প্ৰাৰ্থক’। নাটৰ পয়াৰত থকা কৃষ্ণৰ এই উক্তিটোৰ (কোননো প্ৰাৰ্থকে নাই পৰাভৱ পাবে) যোগেদি, বেদ শাস্ত্ৰত পাৰ্গত হ’লেও এই দ্বিজসকল যে প্ৰকৃততে ‘সন্ত’ নহয়, এই ব্যঙ্গ্যার্থ দৰ্শকসকলে বুজিব নোৱাৰে।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা মানি গোপবালকসকলে বিপ্ৰপত্নীসকলৰ ওচৰলৈ গৈ, ‘কৰ জোৰি নমস্কাৰ কয়’, (নাটৰ গীতত ‘জানু পাৰি’ আৰু দশমৰ পদতো ‘জানু পাৰি নমস্কাৰ কৰি’) ‘মাতাসব’ এই সম্বোধনেৰে ৰাম-কৃষ্ণৰ অন্ন প্ৰাৰ্থনাৰ কথা জনালে। মূল ভাগৱতৰ মতে এই দৰে আঠ কাটি, নমস্কাৰ কৰি মাতা সম্বোধনেৰে অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰা নাই-‘নমো বো বিপ্ৰপত্নীভ্যো নিবোধত ৰচাংসি নঃ’ বুলি আৰম্ভ কৰিছে - ‘নমো বিপ্ৰপত্নী সব শুনা অভিপ্ৰায়’ - দশম)

৫ মূল ভাগৱতৰ বৰ্ণনাত গছবিলাকে আগৰেপৰাই ফল-ফুলেৰে ওলমি দৌ খাই থকাৰ কথা আছে। তেওঁলোকৰ তলেদি গৈ থাকোতে শ্ৰীকৃষ্ণই গোপবালকসকলৰ আগত বৃক্ষক প্ৰশংসা কৰিছিল। ‘দশম’ৰ পদত শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰশংসাবাণীতহে পূৰ্ণকিত হৈ গছবিলাকে ফল-ফুলেৰে ডাল ওলোমাই দিয়াৰ বৰ্ণনা কাব্য সৌন্দৰ্যৰ ফালৰপৰাও অতি চমৎকাৰ। তাত্ত্বিক দৃষ্টিতহে প্ৰকৃতি, ব্ৰহ্মা আদি কৰি জীৱমাত্ৰেই অচেতন বুলি বৈষ্ণৱ কবিসকলে কৈছে। মায়াৰে আৱৰা জীৱ অচেতন, একমাত্ৰ ভগৱানেইহে চেতন। জীৱই মায়াৰ প্ৰভাৱত বিশ্ব-চৰাচৰৰ সকলো বস্তুৰে বাহিৰে ভিতৰে আলিঙ্গি থকা ভগৱানক চিনিব নোৱাৰে।

‘তুমি পশু পক্ষী সুৰ নৰ তৰু তৃণ।

অজ্ঞানত মুঢ় জনে দেখে ভিন্ন ভিন্ন।।’- হৰমোহন

শঙ্কৰদেৱে সেই দৃষ্টিৰেই বৃক্ষক জীৱন্ত কৰি বৰ্ণনা কৰিছে।

পত্নীসকলে তেতিয়াই ‘বহুগুণম্ অন্নম্’ (বিভিন্ন বস আৰু সৌভাগ্যুস্ত খাদ্য) আৰু ‘চতুৰ্বিধম্’ (চৰ্ব, চোষ্য, লেহ্য, পেয়) বিবিধ পাত্ৰত সজাই গৈ শ্ৰীকৃষ্ণক নিজ চকুৰে ঢাবলৈ বুলি গোচাৰণ ভূমিলৈ যাবলৈ ওলাব। নাটত এই খাদ্য-তালিকাৰ ভিতৰত আমাৰ ‘পিঠা-পনা’, ‘পৰমাম্’ আদিও আছে আৰু দশমৰ পদত আঁঠে, চিড়া, লাডু, সুগন্ধি কদলি, খিৰিসা (খিচৰি?), ঘিউৰ সন্দেশ, শুক্ল চেনি আদিৰ লগতে সকলোৰে চিনাকি ওডৰ কলহটোও বাদ পৰা নাই।\*

এই সতী বিপ্ৰপত্নীসকল যোৱাৰ বৰ্ণনা এটি গীতৰ সহায়ত দিছে।

গীতটোত তেওঁলোকক দুঠাইত ‘সতী’ বিশেষণ দিছে। তেওঁলোকক যোৱাৰ বাটত বাধা দিলে স্বামী, পুত্ৰ, পিতৃ, ভাতৃসকলে। কিন্তু তেওঁলোকক কোনো বাধা-



বিধিনিযে ৰাখিব নোৱাৰিলে- 'হৰি-ভকতক যৈচে বিধিনি লগুযয়ে নাই।' নিৰুপায় স্বামীসকলে তেওঁলোকক 'দ্রষ্টা' হ'ল বুলি ককৰ্থনা কৰিলে, - 'হা হা তোৰাসৰ দ্রষ্টা ভেলি।'

সমুদ্ৰগামী নদীক জানো ভেটা দি গতিৰোধ কৰিব পাৰি? মূল ভাগবতত বিপ্ৰপত্নীসকলক 'সমুদ্ৰমিৰ নিম্নগা' সমুদ্ৰগামী নদীৰ লগত তুলনা কৰিছে।

(‘যেন যৈত মন তৈতে চাৰি বাঞ্চে যদি।

সাগৰত তথাপিতো বহি পৰে নদী।।’ - দশম)

৬ নাটত 'পনস' নামৰ এবিধ খাদ্যৰ উল্লেখো আছে। 'পনস'ৰ অৰ্থ কঁঠাল বুলি অভিধানত পোৱা যায়। 'শুক্ল চেনিৰ' উল্লেখো নাটত আছে। এই চেনি আমাৰ দেশলৈ বাহিৰৰপৰা তীৰ্থযাত্ৰী আদিয়েহে প্ৰথমে আনে। পিছত অৱশ্যে চেনি পগোৱা ব্যবস্থা আমাৰ দেশতো প্ৰৱৰ্তিত হয়। (কথাগুৰুচৰিত)

বিপ্ৰপত্নীসকল যোৱাৰ পিছতে তেওঁলোকৰে এগৰাকীক স্বামীয়ে দুবাৰ বন্ধ কৰি ৰখাত ঘৰৰ ভিতৰতে, 'কৃষ্ণচৰণ হৃদয়ে ধৰিয়ে', প্ৰাণত্যাগ কৰাৰ দৃশ্য দেখুৱা হৈছে। কিন্তু এই প্ৰাণত্যাগ কৰাৰ দৃশ্য গীত এটাৰে বৰ্ণোৱা হৈছে, ব্ৰাহ্মণীৰ মুখত বচন নাই। সেইদৰে স্বামীৰ মুখতো বচন বা বিলাপৰ গীত নাই। 'অঙ্কাবলী'ৰ পাদটীকাত মেধিদেৱে প্ৰক্ষিপ্ত বুলি সন্দেহ কৰা গীত এটা তুলি দিছে। ৰাগ-তালৰ উল্লেখহীন এই গীতটোৰ অকল ভাষায়ে প্ৰমাণ কৰে যে এই গীতটো প্ৰক্ষিপ্ত। আনহাতে মৃত ভাৰ্য্যাক 'গলে বান্ধি', 'হৃদয়ে মুষ্টি হানি', স্বামীয়ে কেনেদৰে কান্দিছিল, 'তাহে দেখহ শুনহ' বুলি সূত্ৰধাৰেই আমাক কৈছে যদিও দেখা বা শুনাৰ একো ব্যবস্থা নাটত, হ'লে ৰখা নাই।

'ইকথা ৰহোক' - বুলি সূত্ৰধাৰে আমাক আকৌ দ্বিজপত্নীসকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ সমীপ পোৱাৰ দৃশ্যলৈ লৈ গৈছে।

এইখিনিতে নাটৰ এটি ভটিমাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভূৱনমোহন ৰূপৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণই গোপশিশুসকলৰ মাজত থাকি (থিয় হৈ) নীল-পদ্ম এপাহত হাত ফুৰাই আছে। ভটিমাৰ অন্তত মূল ভাগবতৰ শ্লোকটো উদ্ধৃত কৰি দিছে। নান্দীৰ শ্লোকটোৰ বাহিৰে নাটখনত এইটোৰে একমাত্ৰ শ্লোক। তাৰ উপৰি শঙ্কৰদেৱৰ নাটসমূহৰ এইটোৰে একমাত্ৰ শ্লোক যিটো শঙ্কৰদেৱে নিজে ৰচনা কৰা নহয়।

ব্ৰাহ্মণীসকল শ্ৰীকৃষ্ণ-দৰ্শনত বিমোহিতা হৈ কৃষ্ণক অন্ন-নিবেদন পূৰ্বক (আঁতৰৰপৰা) দণ্ডবতে পৰি নমস্কাৰ কৰি উঠি শ্ৰীকৃষ্ণৰ মূৰ্তি চকুৰেই চাই হৃদয়ত আলিঙ্গন কৰিলে। এই প্ৰেমাভিভূত অৱস্থাত

৭ দৃশ্যান্তৰ দেখুৱা কাৰ্যত এই নাটত সূত্ৰধাৰ আন সকলো নাটতকৈ অধিক ব্যস্ত থাকিব লগা হৈছে।

৮ দশমৰ পদত এই বৰ্ণনা ভটিমাৰ বৰ্ণনাতকৈ চমু আৰু মূলানুগ, কিন্তু চমৎকাৰ।

তেওঁলোকৰ মুখৰ মাত হৰিল। ‘পৰম প্ৰেমে মৌন বহল’। \* ভটিমাৰ ভণিতাত, দ্বিজপত্নীসকলে আচৰণ কৰা এনে নিষ্কাম ভক্তিকেই অনুপম ধৰ্ম বুলি কৈছে : “কৃষ্ণ কিস্কৰ কহ ধৰ্ম উপাম।”

বিপ্ৰপত্নীসকলে অলপ আঁতৰৰপৰাহে শ্ৰীকৃষ্ণকে সেৱা কৰি মনৰ ভিতৰতহে তেওঁৰ ৰূপ ধৰি মনেৰেই আলিঙ্গন কৰিছে ; শ্ৰীকৃষ্ণৰ দেহস্পৰ্শ বিচৰা নাই- (গোপপত্নীসকলৰ বিপৰীতে)।

শ্ৰীকৃষ্ণই এওঁলোকক, ‘পৰম চতুৰ, মহা বিবেকী, নিষ্কাম ভক্ত’ বুলি প্ৰশংসা কৰিছে। তেওঁলোকৰ এনে নিষ্কাম প্ৰেম-ভক্তিত তেওঁ বশ্য হ’ল বুলি কৈ (‘সমস্ত মন্তক মণি নিজ ভকতৰ বশ্য’) তেওঁলোকক যজ্ঞ-স্থানলৈ উভতি যাবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে।<sup>১০</sup>

সহধৰ্মিনী হিচাপে তেওঁলোকৰ কৰ্তব্য হ’ল যজ্ঞৰ কাম সফল কৰা, গতিকে তেওঁলোকক যজ্ঞস্থানলৈ উভতি যোৱাৰ নিৰ্দেশ দিছে।

৯ দশমৰ পদত এই বৰ্ণনা এনেকুৱা :

“হৃদয় মধ্যত মাধৱক ধৰি মনে।

আনন্দ সিদ্ধত নিমজ্জিল নাৰীগণে।।

নেমেলন্ত আখি বাহিৰত নাহি গ্ৰহণ।

আঁহে তত্তি নমাতি সুদঢ় কৰি ধ্যান।।”

১০ দশমৰ পদত শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তিৰ মৰ্ম অলপ বহলাই দিছে :

“মোক আত্মা প্ৰিয়া বুলি লৱৈ যাৰ মতি।

সিসৰে সদায় কৰে নিষ্কাম ভকতি।।

প্ৰাণ-পত্নী, পুত্ৰ, তনু, মন, বুদ্ধি ধন।

সুহৃদ সোদৰ বন্ধু যত ভূত্যাগণ।।

আত্মাৰ সম্পৰ্কে প্ৰিয় হোৱে নিৰন্তৰে

হেন আত্মা মই কোন আছে মোত পৰে।।”

মূলৰ, ‘প্ৰাণ বুদ্ধি মনঃ স্বাস্থ্যদাৰপত্য ধনাদয়ঃ’- শ্লোকৰ ভাঙনিত শংকৰদেৱে সুহৃদ, সোদৰ, বন্ধু আৰু ভূত্যাৰ্থকো ধৰি, গৃহস্থী জীৱনত বিশেষকৈ ভূত্যাৰ্থকো মৰ্যাদা কেনে হোৱা উচিত তাৰো ইঙ্গিত দিছে।

‘ওহি বুলি শ্ৰীকৃষ্ণ মৌনে বহল’- কাৰণ শ্ৰীকৃষ্ণই বুজিছে, সহজে তেওঁলোকক ওভোতাই পঠাবপৰা নহব।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিৰাশবাণীত তেওঁলোকৰ যি মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়া হ’ল তাক প্ৰথমে গীতত, পিছত কথাত (বচনত) প্ৰকাশ কৰা হৈছে। তেওঁলোকে বেদশাস্ত্ৰত ‘শুনিছে’, ভগৱানে আশ্ৰিত ভকতক ত্যাগ নকৰে। তাৰ উপৰি তেওঁলোকৰ পতি-পুত্ৰসকলেও তেওঁলোকক ঘৰত স্থান নিদিব।

বেদশাস্ত্ৰত শুনা কথা সত্য, কিন্তু তাৰ প্ৰমাণ শ্ৰীকৃষ্ণই তেতিয়াই তেওঁলোকক দিবলৈ চেষ্টা নকৰি দ্বিতীয় আশঙ্কা, যিটোৰ তৎকালিক প্ৰয়োজনীয়তা অতি বেছি, -

তাক দূৰ কৰিবলৈ চেষ্টিত হৈ ক'লে যে পত্তি-পুত্ৰই তেওঁলোকক অসুয়া নকৰিব,-‘হামু হৃদয়ে থাকি অনুমতি দেওঁ।’ তেওঁ কথাৰ প্ৰমাণ কৰিবলৈ দেৱতাসকলক প্ৰত্যক্ষ কৰাই তেওঁলোকৰ মুখদি একবাক্যে শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তিকে দোহৰালে।’’

ব্ৰাহ্মণীসকলে কিন্তু, ‘দেৱৰ বচনে কৃষ্ণক চাৰয়ে নাই’। ইয়াৰ পিছতহে শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ প্ৰথম প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দি, নববিধ ভক্তিৰ ভিতৰত শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন শ্ৰেষ্ঠত্ব দেখুৱাই ক'লে, ‘বিদূৰে থাকিয়ে শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন ভক্তিয়ে হামাক জৈচে বশ্য কৰয়ঃ নিকটে থাকিতে সিমতে ভকতি কৰিতে নাই পাৰয়ঃ.....’।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ আঙা পালি তেওঁলোক উভতি গ'ল। তেওঁলোকৰ মানসিক অৱস্থাৰ প্ৰকাশক গীত এটাত অহাৰ দৰেই যোৱাৰ বৰ্ণনাও দিছে। জীৱৰ কাৰণে ভগৱানৰ কাষত থকা অৱস্থাটোহে সুখকৰ। সেয়ে তেওঁলোকৰ, ‘দহে দেহা সৱে আগিয়া’- গাত জুই জ্বলিছে।

পত্নীসকলৰ অদ্ভুত প্ৰেম-ভকতি দেখি স্বামীসকলৰ মোহভঙ্গ

১২ মূল ভাগৱতত, ‘দেৱতাসকলেও নিৰ্দোষিতা অঙ্গীকাৰ কৰিছে’- (দেৱা অপিনুমম্বতে) আৰু ‘দশম’ত ‘প্ৰত্যক্ষ দেখাইল’ বুলি লিখিছে।

হ’ল, গৰ্ব অহঙ্কাৰ দূৰ হ’ল। তেওঁলোকে নিজকে শিক্ষাৰ দিবলৈ ধৰিলে।

‘হে মিশ্ৰঃ হে কন্দলিঃ হে আচাৰ্যঃ হে ভাৰতিঃ ওহি ব্ৰাহ্মণীসৰ সৌচাচাৰহীনঃ বেদশাস্ত্ৰ জানয়ে নাইঃ গুৰুসেৱা পৰম ধৰ্ম্ম বৰ্জিত ১২ঃ আৰাসৱৰ শ্ৰীকৃষ্ণত পৰম প্ৰেম-ভকতি ভেলঃ আঃ হামুসৰ স্ত্ৰীতো অধম ভেলো..... হামুসৰ ব্ৰহ্মাচাৰ্য্য ব্ৰত ধৰিঃ গুৰুক সূক্ষ্মা কৰিঃ বেদসমূহ পঢ়িলোঃ ইহাক শিক্ষাৰ আসোক..... পৰ উপদেশত পণ্ডিত বোলছিঃ ইহাক শিক্ষাৰ আসোক.....’।

এই আত্ম-শিক্ষাৰ দ্বাৰা দ্বিজসৰ, ‘গৰ্বশূন্য সন্ত’ ১০ সকলৰ শাৰীলৈ উন্নীত হ’ল, দৰ্শকৰ চকুত তেওঁলোক আকৌ নিজ মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত হ’ল। প্ৰৱেশৰ সময়ত তেওঁলোকৰ মুখত থকা গৰ্ব অহঙ্কাৰ প্ৰকাশক সেই ‘অজ্ঞ কৰি হাস’টো নাইকীয়া হ’ল।

মূলত, ‘পৰ উপদেশত পণ্ডিত হোৱা’ উক্তিটো নাই, কিন্তু, ‘দ্বিজ জন্ম লৈ মনুষ্যকুলৰ গুৰু হৈও স্বাৰ্থত মুগ্ধ হৈছে’ বুলি আছে। তিৰোতাসকলৰ ওপৰত দিয়া মন্তব্যৰো প্ৰায় ভাগেই মূলৰ লগত মিলে। তেওঁলোকৰ দ্বিজাতি সংস্কাৰ (উপনয়ন) নাই, গুৰুগৃহত নিবাস (গুৰুগৃহত থাকি গুৰু সেৱা কৰি ব্ৰহ্মাচাৰ্য্য ব্ৰতপালন কৰি বেদাদি শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন) নাই; শৌচ (শুদ্ধতা) নাই, শুভক্ৰিয়া (সন্ধ্যা উপাসনাদি) নাই। কিন্তু মূলত থকা-তেওঁলোকৰ দৰে ভাৰ্যা পাই আমি অতিশয় ধন্য হৈছোঁ-‘বয়ঃ ধন্যতমা’-এই উক্তিটো ন্যটত বা ‘দশম’ৰ পদত বিপ্ৰসকলৰ মুখত দিয়া নাই। অৱশ্যে ‘দশম’ত ‘আৰাসৱ মহাভাগ্যৱতী’ বুলি কৈছে। নাটৰ ‘হামুসৱ

১২ 'নাসাং বিজ্ঞাতি সংস্কাৰো ন নিবাসো গুৰাবণি

ন-তপো নাশ্বামীমাংসা ন শৌচং ন ক্ৰিয়াঃ শুভাঃ'- ভাগৱত।

১৩ 'হে কৃষ্ণ পুত্ৰ পত্নী সঙ্গ তেজি তযু পদ চিন্তি নিত।

গৰ্ভশূন্য সন্ত সৰব আশ্ৰমে যাইবো।।"- নামখোৰা

ত্ৰীটো অধম ভেলো' কথাখোৰা মূল ভাগৱতত নাই। অৱশ্যে ভক্তিমতী নাৰীসকল পণ্ডিত স্বামীসকলতকৈ যে শ্ৰেষ্ঠা, নাটৰ সেয়ে প্ৰতিপাদ্য বিষয়ো।

দ্বিজসকলে গোকুললৈ গৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভৰিত ধৰি ক্ষমা খোজাৰ সিদ্ধান্ত কৰে। তেনেতে এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণে লাখুটিত ভৰ দি ঘৰৰ পৰা ওলাই আহি তেওঁলোকক নিষেধ কৰে :

'ৰাজা কংসে.....তোৱাসৰক নিগ্ৰহি সৰ্বস্ব আগ্ৰহ কৰি লববঃ জাতিকুল সব ভ্ৰষ্ট কৰব।'

বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ উপদেশ মানি তেওঁলোক গোকুললৈ নগ'ল। ঘৰতে থাকি কৰ্ম গৰ্ব এৰি ভগৱানৰ নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰি ৰ'ল।

মূলৰ মতে তেওঁলোকে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণক ঘৰৰপৰাই নমস্কাৰ কৰে, ৰাম-কৃষ্ণক দৰ্শন কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰে কিন্তু কংসৰ ভয়ত গোকুললৈ নোযোৱাৰ সিদ্ধান্তও নিজৰ ভিতৰতে কৰে।

ইয়াৰ পিছৰ 'দৃশ্য'ত শ্ৰীকৃষ্ণই গোপ-গৰখীয়াসকলেৰে বিপ্ৰপত্নী সকলৰ অন্ন ভোজন কৰে। (সূত্ৰধাৰৰ কাৰণে আন এটা দৃশ্যান্তৰৰ সমস্যা।) শেহত গৰু-গাই লৈ গোবালকসকলেৰে ৰাম-কৃষ্ণ গোকুললৈ যোৱাৰ বৰ্ণনাৰ এটি গীতেৰে, 'ওহি পত্নী-প্ৰসাদ নাম নাট সম্পূৰ্ণ ভৈল।'

সূত্ৰধাৰে কৈছে, 'ইহাক যে সব লোকে ভক্তিভাবে গাৰে : জে ভাবনা কৰয় : তাৰাসৰ কৃষ্ণ চৰণে : পৰম ভকতি বাঢ়বঃ.....'।

শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ বিখ্যাত মুক্তিমঙ্গল ভটিমা ইয়াত নাই। নাটকে যে চতুৰ্থ বৰ্গৰো সাধন কৰিব পাৰে, অৰ্থাৎ 'মুক্তি সাধকম', এইখন (প্ৰথম) নাটকত সম্ভৱ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ এই বিশ্বাস দৃঢ় হোৱা নাছিল।

পত্নী-প্ৰসাদ : নামকৰণ : বিপ্ৰপত্নীসকলক ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰাৰ ছলেৰে অনুগ্ৰহ প্ৰদান কৰিলে, যদিও সামাজিক দৃষ্টিত তেনে কৰুণা লাভৰ যোগ্যতা তেওঁলোকৰ নাই। তেওঁলোকৰ অন্ন গ্ৰহণ কৰিলে, তেওঁলোকক ভুৱনমোহন ৰূপত দেখা দিলে, তেওঁলোকৰ আগত ভক্তিধৰ্মৰ ব্যাখ্যা কৰিলে, তেওঁলোককে শ্ৰেষ্ঠা ভক্তা বুলিও প্ৰশংসা কৰিলে। এয়েই ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ প্ৰতি দিয়া প্ৰসাদ, অনুগ্ৰহ, আৰু ইয়াতেই 'পত্নী-প্ৰসাদ' নামৰ সাৰ্থকতা।

কিন্তু প্রকৃততে এই নামকৰণৰ তাৎপৰ্য আৰু গভীৰ। হৰিভক্তিৱে অকল ভক্তকেই ত্ৰাণ নকৰে, তেওঁলোকৰ বংশকো উদ্ধাৰ কৰে। পত্নী সম্পৰ্কত পোনপটীয়াকৈ পতি, আৰু লগতে পত্নীসকলৰ পিতৃ, ভাতৃ, পুত্ৰ, সোদৰ, বন্ধু, সকলকো হৰিভক্তিৱে উদ্ধাৰ কৰিলে; কৰ্ম-গৰ্ব দুৰ কৰি পতিসকলক যোৰ পতনৰপৰা ৰক্ষা কৰি পত্নী নাম সাৰ্থক কৰিলে। এই দ্বিজসকলে, 'কৰ্ম গৰ্ব সব চাৰি : শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰিয়ে গৃহে ৰহল'। পত্নীসকল মাধ্যমহে, তেওঁলোকৰ যোগেদি ভগৱানৰ প্ৰধান অনুগ্ৰহ লাভ কৰিলে পতিসকলেহে, সেয়ে 'পত্নী-প্ৰসাদ' নামকৰণৰ প্ৰধান তাৎপৰ্য। পত্নী-সকল আৰু সমাজৰ তলখাপৰ জীৱন নহয়, উপযুক্ত যি কোনো পত্নিৰ যোগেদি যিকোনো পুৰুষেই ধন্য হ'ব পাৰে, সেয়ে নাটখনৰ নাম 'পত্নী-প্ৰসাদ', 'দশম'ৰ দৰে 'বিপ্ৰপত্নী-প্ৰসাদ' বা মূলৰ দৰে 'দ্বিজ-পত্নী-প্ৰসাদ' মাত্ৰ নহয়।

নাটৰ এই প্ৰধান লক্ষ্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখিয়ে দ্বিজসকলকেই প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰোৱা হৈছে।

পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ চৰিত্ৰ : এই নাটৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণ পদ্ধতি বৰ আচৰিত ধৰণৰ। চন্দ্ৰভাৰতী আৰু এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ বাহিৰে একমাত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণইহে ব্যক্তি-চৰিত্ৰ, বাকী সকলো সমষ্টিগত চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰসমূহ হ'ল, 'দ্বিজসৱ', 'দ্বিজপত্নীসৱ', 'দেৱতাসৱ' আৰু 'গোপসৱ'। এই বহুবচনাস্কৰ চৰিত্ৰসমূহৰ নাটকীয় বচন (সংলাপ) কিন্তু একে। বলোৰামৰ চৰিত্ৰৰ কোনো বচন বা নাটকীয় কাৰ্য নাই। এই চৰিত্ৰসৱ সমূহীয়া ব্যক্তিগত অধিকাৰী। এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণ আৰু চন্দ্ৰভাৰতীৰ চৰিত্ৰটো শঙ্কৰদেৱৰ সৃষ্টি। চন্দ্ৰভাৰতী অতি প্ৰয়োজনীয় চৰিত্ৰ। বিপ্ৰসকলৰ মনৰ ভাৱ প্ৰকাশৰ কাৰণেই তেওঁলোকৰ মুখপাত্ৰ স্বৰূপ এই চৰিত্ৰটোৰ প্ৰয়োজন। প্ৰৱেশৰ সময়ত তেওঁলোকৰ মুখত যি গৰ্ব অহঙ্কাৰসূচক 'অন্ন হান'টো দিয়া হৈছে, তাৰ অৰ্থ পৰিষ্কাৰ হৈছে চন্দ্ৰভাৰতীৰ মাত্ৰ একাধাৰ উক্তিৰ যোগেদিয়ে।

লাঞ্ছিত ভৰ দি ঘৰৰপৰা ওলাই আহি কংসৰ ভয় দেখুৱাই তেওঁলোকক গোকুললৈ যোৱাৰপৰা নিবৃত্ত কৰিবলৈ বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণ চৰিত্ৰটিৰ প্ৰয়োজন। গাৱঁৰ সমাজত এনে বয়োবৃদ্ধ জ্ঞানবৃদ্ধ লোক স্বাভাৱিকতে নেতৃত্বৰ অধিকাৰী। সেই ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰিয়ে বোধকৰো শঙ্কৰদেৱে এই চৰিত্ৰটো সৃষ্টি কৰিলে।

এই বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণজন দ্বিজসকলৰ লগত প্ৰৱেশ কৰা নাছিল, গতিকে যন্ত্ৰভূমিতে নাছিল। থকা হ'লে নিশ্চয় গোপ-বালকসকলক বিমুখ নকৰিলেহেঁতেন।

দেৱতাসৱৰ চৰিত্ৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণ কাৰ্যৰ এক বিশেষ নাটকীয় উদ্দেশ্য আছে। দেৱতাসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা পালি একমুখে শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তিকে যেতিয়া দোহৰা দেখুৱালে, শ্ৰীকৃষ্ণ যে দেৱবো দেৱতা, বৰদাতাৰো বৰদাতা, এই কথাই দৰ্শকৰ চকুত পৰোক্ষ

দেৱতাসকলৰ দ্বাৰায়ে প্ৰমাণিত কৰা হ'ল।

**চৰিত্ৰ চিত্ৰণত সূক্ষ্ম তুলিকা স্পৰ্শ :** পত্নী-প্ৰসাদৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত সূক্ষ্ম তুলিকা স্পৰ্শ দি সূক্ষ্ম আঙ্গিক অভিনয়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। দ্বিজসকলক প্ৰথমে প্ৰৱেশ কৰোৱা গীতত তেওঁলোকৰ দেহৰ বৰ্ণনাৰ উপৰিও মুখত 'অন্ধ কৰি হাস'ৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। সেইদৰে শ্ৰীকৃষ্ণই 'বিহসি' কথা কোৱা আৰু হঠাৎ 'মৌন হোৱা' আদি সূক্ষ্ম তাৎপৰ্যযুক্ত সাস্তিক অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা আছে।

**আঙ্গিক আৰু সাস্তিক অভিনয়ৰ ওপৰত গুৰুত্ব :** চৰিত্ৰসমূহৰ আঙ্গিক (আৰু সাস্তিকো) অভিনয়ৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব এই নাটত দিয়া হৈছে। প্ৰথমতে দ্বিজসকল প্ৰৱেশ কৰি যন্তু আৰম্ভ কৰিব লগা হোৱালৈকে এইখিনি সময়ত চৰিত্ৰৰ মুখত কোনো বচন নাই। সম্পূৰ্ণ অঙ্গ-ভঙ্গীৰে তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ কাৰ্য দেখুৱাব লাগিব। সেইদৰে কৃষ্ণৰ বিৰহত প্ৰাণত্যাগ কৰা ব্ৰাহ্মণীৰ মুখতো কোনো 'বচন' নাই, বিৰহৰ দুখৰ কথা গীতত মাত্ৰ প্ৰকাশ কৰা হৈছে আৰু অভিনয়ত সেইদৰে তেওঁ অঙ্গ-ভঙ্গীৰে ভাৱ প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। পত্নীৰ মৃত্যুত স্বামীজনে হিয়া ঢাকুৰি কন্দাৰ কথা সূত্ৰধাৰে বচনত দেখুৱাইছে, কিন্তু বিলাপৰ গীত বা বচন নথকাত নিশ্চয় অঙ্গ-ভঙ্গীৰে সেই ভাৱ প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। এনে নিৰ্বাক অভিনয় অংশই শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিনয়ৰ ঐতিহ্যকে বহন কৰিছেনে কি? অৰ্থাৎ ডঃ নেওগদেৱে অনুমান কৰা মতে আৰু সত্ৰৰ গোঁসাই-ভকতসকলৰ বিশ্বাসমতেও চিহ্নযাত্ৰাত অকল আঙ্গিক অভিনয়ৰহে (লগতে আহাৰ্যও অৱশ্যে) ব্যৱস্থা আছিল! <sup>১৪</sup>

**চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ প্ৰধান খুঁত :** 'সমষ্টি' চৰিত্ৰই একেলগে একেখিনি বচনকে ক'ব লগা হোৱাটো অভিনয়ৰ ফালৰপৰা বৰ ডাঙৰ অসুবিধা। দৰ্শকসকলে তেওঁলোকৰ কথা বুজিব নোৱাৰিব। আটাইতকৈ দোষযুক্ত চৰিত্ৰ চিত্ৰণৰ উদাহৰণ হ'ল বলৰামৰ চৰিত্ৰ। নাটৰ আৰম্ভৰপৰা শেষলৈ এই চৰিত্ৰটো ভাওনা-ঘৰত থাকিবই লাগিব কিন্তু এষাৰ বচন নাই, এটা নাটকীয় কাৰ্য নাই। এই চৰিত্ৰৰ ভাওলোৱা ল'ৰা নিশ্চয় সহজে পোৱা টান হ'ব।

**শ্লোক : পত্নী-প্ৰসাদত সংস্কৃত শ্লোকৰ স্থান :** শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটত সংস্কৃত শ্লোক এক প্ৰধান অঙ্গস্বৰূপ। অকল শ্লোকসমূহৰ যোগেদিয়ে নাটৰ কাহিনী, ঘটনা, চৰিত্ৰৰ বিষয়ে জানিব পাৰি। দেশী-বিদেশী পণ্ডিতসকলক অক্ষীয়া নাটৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত কৰিবৰ কাৰণে শঙ্কৰদেৱে আন কেইখন নাটৰ কাহিনীৰ বিকাশৰ প্ৰতিটো স্তৰতে সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। পত্নী-প্ৰসাদত

১৪ চিহ্নযাত্ৰা সম্পৰ্কে অক্ষীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ প্ৰবন্ধৰ প্ৰসঙ্গীয়া টোকা চাওক।

মাত্ৰ দুটা সংস্কৃত শ্লোক, তাৰো এটা নান্দী শ্লোক। দ্বিজসকলৰ প্ৰৱেশত, স্বয়ং শ্ৰীকৃষ্ণ

আৰু গোপবালকসকলৰ প্ৰৱেশত, দেৱতাসকলৰ আৱিৰ্ভাৱত, দ্বিজ-পত্নীসকলৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ আগমন আৰু প্ৰতাগমনৰ মুহূৰ্ত্তত একোটা শ্লোক, অঙ্কীয়া নাটৰ নিয়মত, অপৰিহাৰ্য আছিল। নাটখনৰ এই বিশেষত্বটোৱেও প্ৰমাণ কৰে যে ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাট প্ৰচেষ্টা আৰু এই নাট এতিয়াও পৰীক্ষামূলক অবস্থাত।

নাটৰ গীত : অঙ্কৰ গীত : শ্লোকৰ দৰেই গীতবিলাক অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান অঙ্গ। বিভিন্ন ৰাগ-তালযুক্ত এই গীতবিলাক নান্দী গীত, প্ৰৱেশৰ গীত, ভটিমা, পয়াৰ আদি বিভাগত বিভক্ত। এই গীতসমূহেই অঙ্কীয়া নাটক বিশেষ কাব্যিক সৌন্দৰ্য আৰু সাস্থীতিক মাধুৰ্য দান কৰিছে। শঙ্কৰদেৱৰ ‘ৰুক্মিণীহৰণ’ নাটতে আটাইতকৈ বেছি সংখ্যক গীত (৩২টা) আছে আৰু যিজনে এই গীতসমূহৰ বিবিধ তাল-মান আয়ত্ত কৰিব পাৰিছে তেওঁক প্ৰকৃততে শঙ্কৰী গীতৰ ওজা বুলি বিবেচিত কৰা হয়। ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ত ভটিমা দুটাৰ বাহিৰে এটা পয়াৰ সহ আঠোটা গীত আছে।

শ্লোক, গীত, কথা, সূত্ৰ, - অঙ্কীয়া নাটত এই ‘চাৰি সঙ্গীয়ে’ প্ৰায়ে হাতত ধৰাধৰিকৈ ফুৰে। কিন্তু ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ত এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম হৈছে। ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ যেনে মহাপুৰুষৰ প্ৰথম পৰীক্ষামূলক নাট - এই মতৰ সমৰ্থনত ইয়ো এক অন্যতম প্ৰমাণ।

এই নাটত নান্দী-গীত নাই, এই কথা প্ৰথমেই আলোচনাত দেখুৱাই আহিছো। নাটৰ প্ৰথম গীতটোত দ্বিজসৱৰ প্ৰৱেশৰ বৰ্ণনা কৰা হৈছে। এই গীতটোৰ স্থান নাটকত গুৰুত্বপূৰ্ণ। নান্দী-গীতৰ দৰে এই গীতত নাটৰ প্ৰতিপাদা বিষয়ৰো ইঙ্গিত দিয়া হৈছে। গীতত (কৃশ) দ্বিজসকলৰ দেহৰ বৰ্ণনা প্ৰথমে দিছে; তপ-উপবাসত তেওঁলোকৰ শৰীৰ ক্ৰেশ, হাত, ডিঙি, মূৰত ৰুদ্ৰাক্ষৰ মালা ওলমি আছে, দাড়ি গৌফ ভোবোকাৰ আৰু ‘উচ্চাৰন্ত বেদ মন্ত্ৰ অল্প কৰি হাস’।

গীতৰ যোগেদি এইখিনিলৈকে তেওঁলোকৰ পবিত্ৰতা, পাপিতা আৰু ধৰ্মনিষ্ঠাৰ এটি ধাৰণা দৰ্শকক দিয়াৰ লগে লগে সামৰণিত হঠাৎ বিপৰীত অৰ্থজ্ঞাপক দুটা শাৰী দিয়া হ’ল :

“কিনা হৰি ভকতি বিফল স্বৰ্গকাম।

হৰিক হৃদয়ে ধৰি বোলা ৰাম ৰাম ॥”

লগে লগে দৰ্শকৰ মনতো এটা সন্দেহৰ চমক লাগে : এই যে দ্বিজসকলৰ আবয়বিক বৰ্ণনা, ইয়াত যেন ক’ৰবাত ব্যঙ্গৰ সুৰ এটা বাজি উঠিছে। তেওঁলোকে বেদমন্ত্ৰ উচ্চাৰণ কৰি যাওঁতে ‘অল্প কৰি’ ইহাটোৰো যেন এটা বিশেষ অৰ্থ আছে। এই ‘অল্পহাস’ মনৰ প্ৰসন্নতা আৰু হৃদয়ৰ উদাৰতা প্ৰকাশক ‘মৃদুহাস’ বা মিচিকীয়া হাঁহি নহয়, এই হাঁহি পাপিত্যৰ গৰ্ব আৰু শ্ৰেষ্ঠত্বৰ দস্ত প্ৰকাশক হাঁহি।

দ্বিতীয় গীতটো শ্ৰীকৃষ্ণ আদিৰ প্ৰবেশৰ গীত যদিও ইয়াত অকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ বেষণ-ভূষাৰ চুটি-বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ লেখনি যি ৰূপৰ বৰ্ণনাত মুখৰ হৈ উঠে সেই মুখৰতা ইয়াত নাই।

তৃতীয় গীতটো পয়াৰ। পয়াৰৰ কথাৰপৰাহে দৰ্শক-শ্ৰোতাসকলে জানিব পাৰে যে বিপ্ৰ পত্নীসকল আগৰে পৰাই শ্ৰীকৃষ্ণৰ একান্ত ভক্তা। এই পয়াৰৰ যোগেদি বহুখিনি নাটকীয় কাৰ্য (নেপথ্যত) সংঘটিত হোৱা বুজাইছে যদিও সুকীয়াকৈ সূত্ৰধাৰৰ কথা, চৰিত্ৰৰ বচনৰ যোগেদি দৰ্শকক আকৌ বুজাই দিব লাগিছিল। (যিহেতু কাৰ্যত দেখুৱাৰ সুবিধা নাই।)

‘শুনিয়া সিদ্ধান্ত পাছে দিলন্ত মাধৱে’- পয়াৰৰ প্ৰথম শাৰী কথা। শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই সিদ্ধান্তখিনি পয়াৰৰ যোগেদিয়ে প্ৰকাশ কৰিছে, শ্ৰীকৃষ্ণৰ বচনৰ যোগেদি সুকীয়াকৈ দিয়া নাই। ইয়াৰ ফলত নাটকীয়ত্ব ক্ষুণ্ণ হৈছে। গোপসকল দ্বিজপত্নীসকলৰ কাষলৈ যোৱাৰ কথা আৰু তেওঁলোকক সালঙ্কতা অৱস্থাত দেখাৰ কথাও পয়াৰতহে বৰ্ণিত হৈছে, অভিনীত হোৱা নাই।

চতুৰ্থ গীতত দ্বিজপত্নীসকলৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সমীপলৈ গমন কৰাৰ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে। এই গীতটোত ভাব আৰু ভাষাৰ অপূৰ্ব সমন্বয় ঘটিছে। তেওঁলোকৰ যোৱাৰ গতিত সমুদ্ৰগামী নদীৰ প্ৰাণ-চঞ্চলতা উপযুক্ত শব্দৰ সহায়েৰে ফুটাই তুলিছে। প্ৰেমে পুলকিত কায় এই সতীসকল হৰিদৰ্শনৰ কাৰণে প্ৰায় নাচি নাচি, - ‘নাচে যৈচন সতি’-আপবাঢ়িছে বুলি গীতত বৰ্ণনা কৰিছে।

পঞ্চম গীতত কোঠাত আৱদ্ধ হৈ থকা ব্ৰাহ্মণীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক দেখিবলৈ নোপোৱাৰ দুখত কেনেকৈ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিলে তাৰ কৰুণ বৰ্ণনা দিয়া হৈছে, কিন্তু পয়াৰৰ দৰেই গীতৰ বক্তব্যখিনি বচনত প্ৰকাশ কৰা নাই।

ষষ্ঠ গীতটো এটি ভটিমা। এই ভটিমা সম্পৰ্কে আৰম্ভণিতে আলোচনা কৰা হৈছে। এই ভটিমাটোত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অপূৰ্ব ৰূপৰ বৰ্ণনা নাই। ইয়াত ভগৱানৰ প্ৰশান্তি বা গুণ-গান কৰা নাই। সেই অৰ্থত এই গীতটো ‘ভটিমা’ বুলিবও নোৱাৰি।

সপ্তম গীতটো দ্বিজপত্নীসকলৰ। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক উভতি যাবলৈ কোৱাত, তেনে কঠিন আদেশ যাতে নিদিয়ৈ সেই প্ৰাৰ্থনাকে তেওঁলোকে এই গীতৰ যোগেদি কৰিছে। অকল এই গীতটোৰ পিছতহে পোনপ্ৰথমবাৰৰ কাৰণে ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ত গীতৰ কথাখিনিকে অলপ বহলাই চৰিত্ৰৰ মুখোদি ‘কথাৰে’ কোৱাইছে।

ষষ্ঠ গীতটো দ্বিজপত্নীসকলৰ ওভতনি গীত। আগমনৰ সময়ৰ গীতটোৰ বিপৰীতে বিৰহ-যন্ত্ৰণা জৰ্জৰিত বিপ্ৰপত্নীসকলৰ মানসিক অৱস্থাৰ চিত্ৰ উপযুক্ত ভাষাৰ সহায়ত মূৰ্ত কৰি তোলা হৈছে। আগৰ, ‘প্ৰেমে পুলকিত কাই’ৰ বিপৰীতে এতিয়া



তেওঁলোকৰ, 'দহে দেহা সব আগিয়া'; প্ৰায় নাচি নাচি যোৱাৰ বিপৰীতে এতিয়া চৰণৰ গতি 'লহ লহ', - যাওঁ নেযাওঁ, আৰু, 'বহুৰি নয়ন, চান্দ বদন পুনু পুনু চাহে মই'। সৰ্বশেষ গীতটিত শ্ৰীকৃষ্ণ (গোপবালকসহ) ধেনু লৈ উভতি যোৱাৰ বৰ্ণনা কৰিছে।

দ্বিজপত্নীসকলৰ আগমন আৰু প্ৰত্যাগমনৰ গীত দুটাৰ বাহিৰে বাকী গীতত (ভটিমাক বাদ দি) কাব্যিক সৌন্দৰ্য আৰু মাধুৰ্য হৃদয়স্পৰ্শী হৈ উঠা নাই।

নাটৰ ভাষা : সূত্ৰ আৰু বচন : অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষা সম্পৰ্কে অৰ্থাৎ ব্ৰজাবলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে এই শিতানত আলোচনা কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। কাৰণ সি এটা সুকীয়া আলোচ্য বিষয় আৰু সেই সম্পৰ্কে সুধীসকলে যথেষ্ট আলোচনা কৰিছে। কিন্তু 'পত্নী-প্ৰসাদে'ই যিহেতু প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ নাট বুলি বিবেচিত হৈছে, (এই আলোচনাৰ যোগেদি তাৰ অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণো দাঙি ধৰা হৈছে) - গতিকে এই নাটতেই ব্ৰজাবলী গদ্যৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰ হৈছে। নাটখন তুলনামূলকভাৱে চুটি হোৱাৰ এটা প্ৰধান কাৰণ হ'ল গদ্যৰ অতি সংক্ষিপ্ত ব্যৱহাৰ। প্ৰয়োজনীয় ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰৰ কথা বা চৰিত্ৰৰ বচন ব্যৱহাৰ নকৰাটো গীতসমূহৰ আলোচনাত দেখুৱাই আহিছে। ব্ৰজাবলী ভাষাৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰৰ কাৰণেই গদ্যৰ ব্যৱহাৰত এই সতৰ্কতা অবলম্বন কৰিছিলনেকি বাক ?

সংলাপ নাটৰ ঘাই অঙ্গ। সংলাপত ব্যৱহৃত ভাষা অৰ্থাৎ শব্দাবলী, প্ৰকাশৰ ভঙ্গি সদায়ে চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাৱপ্ৰকাশক হোৱাৰ উপৰিও চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশৰ, ৰুচিৰ পৰিচায়ক আৰু চৰিত্ৰৰ সামাজিক মৰ্যাদাসূচক। 'চৰিত্ৰৰ উপযোগী ভাষা' কথাষাৰ নাটকৰ সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ যোৱাৰ আগতে 'উপযোগিতা'ৰ ভেটি কি তাক নিৰ্ণয় কৰি লব লাগিব। বিশেষকৈ অঙ্কীয়া নাটৰ (শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ) চৰিত্ৰৰ ভাষাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে এই উপযোগিতা সম্পৰ্কে সাৱধানে বিচাৰ কৰি ল'ব লাগিব। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ অঙ্কাবলীত বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখত 'উপযোগী' ভাষাৰ (শব্দ প্ৰয়োগৰ) ব্যৱহাৰ প্ৰকৃততে এক আকৰ্ষণীয় আলোচনাৰ বিষয়। এই নাট কেইখনিত ব্যৱহৃত বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখৰ ভাষা, 'গোৱাল-গোৱালনীৰ ভাষা', 'পণ্ডিতৰ ভাষা', 'বজা-বাণীৰ ভাষা', 'দেৱ-দেৱীৰ ভাষা' আদি শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব নোৱাৰি। সত্যভামা-শশীৰ কাজিয়াৰ ভাষা কুৰুচিপুৰ্ণ, ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-পাগল কামাতুৰ ৰজাসকলৰ ভাষা সাধাৰণ কামাতুৰৰ ভাষা, ৰাজোচিত ভাষা নহয়; দাসীসকলক কৰুখনা কৰা যশোদাৰ ভাষা, নন্দবাণী কৃষ্ণ-মাতা যশোদাৰ ভাষা নহয়। গতিকে নাটকৰ সংলাপৰ ভাষাক, বিশেষকৈ অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষাক কোনো বিশেষ শ্ৰেণী-সম্প্ৰদায়ৰ ভাষাস্বৰূপে চিহ্নিত কৰিব নোৱাৰি।

'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ চৰিত্ৰৰ মুখৰ ভাষাও চৰিত্ৰৰ উপযোগী ভাষা। বেদশাস্ত্ৰত পাৰ্গত, দ্বিজসকলৰ প্ৰতিনিধি চন্দ্ৰভাৰতীৰ ভাষা দস্তলিপুৰ্ণ, অহঙ্কাৰীৰ ভাষা। অনহাতে অনুতপ্ত

দ্বিজসকলৰ মুখৰ ভাষা প্ৰকৃত জ্ঞান-বিদ্যা-সুৰচিসম্পন্ন লোকৰ ভাষা। দ্বিজপত্নীসকলৰ ভাষাও সেইদৰে ভগবন্ত-ভক্তিযুতা, সতী, 'সুচৰিতা বৰনাৰী'ৰ ভাষা। শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ ভাষা সম্পৰ্কে বহলাই নকলেও হ'ব। লবণু চুৰ কৰি ধৰাপৰা শিশুকৃষ্ণৰ (মাধবদেৱৰ) শিশুসুলভ দুষ্টালি প্ৰকাশক ভাষা ইয়াত নাই।

আটাইতকৈ আকৰ্ষণীয় ভাষা হৈছে গোপ-বালকসকলৰ মুখৰ ভাষা। তেওঁলোকৰ ভাষা অতি মাৰ্জিত, সুৰচিসম্পন্ন আৰু জ্ঞানগৰ্ভ। 'গুৰুসৰ', 'মাতাসৰ' আদি সম্বোধনেই কৈ দিয়ে তেওঁলোক কিমান উচ্চ-মৰ্যাদাসম্পন্ন, সাংস্কৃতিক ৰুচিসম্পন্ন পৰিয়ালৰ ল'ৰা। স্বয়ং ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সখিত্ব লাভৰ যোগ্যতা তেওঁলোকৰ আছে।<sup>১৭</sup>

<sup>১৭</sup> ডঃ হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যদেৱে 'কোটোৰা খেলা'ৰ ভাষা সম্পৰ্কে এঠাইত লিখিছে: 'কোটোৰা খেলাত মাৰৰ পৈ গোৱাল-গোৱালিনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন; গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষাকপে দোষণীয় বুলি-স্বৰিব নোৱাৰি। তেতিয়া হ'লে তেওঁৰ 'পিম্পৰা-গুচোৱা' আৰু 'অৰ্জুন-ভঞ্জন' নাট দুখনতো প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেনা আহি পৰে। প্ৰথমখনত গোৱালিনীৰ প্ৰতি কৃষ্ণই এঠাইত কৈছে- 'আপুন গৃহে লবণ খাবল; অব ভতাৰক ভয়ে হামাক অপশ দেহ'। দ্বিতীয়খনত এঠাইত নন্দই যশোদাৰ প্ৰতি তৰ্জন গৰ্জন কৰিছে এইদৰে - আহে দাসিক-দাসি বান্দি : ঢাঙ্গি গোৱাৰি'। ৰস

কোনোখন অঙ্কীয়া নাটতে এই গোপবালকসকলৰ (গোপপত্নী) মুখত অমাৰ্জিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ নাই। অকল ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰপৰাই মাধবদেৱৰ 'কোটোৰা খেলা' নাটখন যে মাধবদেৱৰ ৰচনা নহয়, অৰ্থাৎ 'প্ৰক্ষিপ্ত' সেই কথা প্ৰমাণ কৰিব পাৰি। তাৰ উপৰি বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰাও অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণ এই নাটতে আছে।<sup>১৮</sup>

পৰিবেশনৰ উদ্দেশ্যে প্ৰয়োগ কৰা এনে বিধৰ দুই এটা বিক্ষিপ্ত উক্তি প্ৰত্যুজিয়েই নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত কৰিব নোৱাৰে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি : ২য় সংস্কৰণ, পৃঃ ৫০

ডঃ ভট্টাচাৰ্যদেৱৰ এই মন্তব্য বৰ আচৰিত ধৰণৰ। এই বিষয়ে 'অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা' নামৰ প্ৰবন্ধত বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে।

১৬ নাটৰ প্ৰক্ষিপ্ততা সম্পৰ্কেও ডঃ ভট্টাচাৰ্যদেৱে আচৰিত ধৰণৰ যুক্তি দাঙি ধৰিছে। তেখেতে লিখিছে, 'শেষ কথা, সাঁচিপতীয়া-এই নাটবোৰ প্ৰায়ে সত্ৰ বা সত্ৰসদৃশ পৰিত্ৰ অধিষ্ঠানৰপৰা উদ্ধাৰ কৰি অনা হৈছে। দায়িত্বশীল মহলত ইয়াৰ ওপৰত হাত বুলাব পাৰে বুলি সন্দেহ নহয়। এনে স্থপত অবাঞ্ছনীয় ৰচনা বা প্ৰক্ষিপ্ত উক্তি-প্ৰত্যুক্তিৰ আমদানি ইয়াত কোন সত্ৰত কেনেদৰে হ'ব পাৰে ভাবিব নোৱাৰি।

-অসমীয়া নাঃ সাঃ, জিঃ পৃষ্ঠা ৫০

'অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা' প্ৰবন্ধত এই সম্পৰ্কে বহলাই আলোচনা কৰা হৈছে। আনকি 'অঙ্কাৱলী'ত সংগৃহীত নাট কেইখন কেনেকৈ বিভিন্ন ব্যক্তিৰ ঘৰৰ তুলাপাতৰ নকল পুথিৰপৰাও উদ্ধাৰ কৰা হৈছে, স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে পাদটীকাত সেই বিষয়ে উল্লেখ কৰি গৈছে।

ভাতৰৰ শ্ৰেষ্ঠ গ্ৰন্থসমূহতো পণ্ডিতসকলে প্ৰক্ষিপ্ততাৰ সন্দেহ কৰিছে। সংস্কৃত

ৰামায়ণৰ দুটা কাণ্ড প্ৰক্ষিপ্ত বুলি কোনো কোনো পণ্ডিতে ভাবে। সেইদৰে আনকি গীতাৰো বহুত শ্লোক প্ৰক্ষিপ্ত বুলি কোনো কোনো দেশী বিদেশী পণ্ডিতেও সন্দেহ কৰে। কালিদাসৰ 'মেঘদূত'তো বিদ্যাসাগৰ মহোদয়ে প্ৰক্ষিপ্ত শ্লোক ধৰা পেলায়। এনে স্থলত 'থাপনা'ত নোথোৱা কীৰ্ত্তন, দশম, নামঘোষা আৰু ৰত্নাবলী পুথিৰ বাহিৰে অকীয়া নাট বা আন সকলো পুথিতে প্ৰক্ষিপ্ততাৰ আশংকা অতি বেছি।

**নাটকীয় ঘটনা সৃষ্টি :** ঘটনাৰ আকস্মিকতাৰ দ্বাৰা বিস্ময়ৰ সৃষ্টি কৰি নাটকীয় গুণ বৃদ্ধি কৰাৰ চেষ্টা এটাও 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত সুস্পষ্ট। হঠাৎ এগৰাকী দ্বিজপত্নীৰ প্ৰাণত্যাগৰ দৃশ্য, -যি দৃশ্য দেখুৱাটো নাট্যশাস্ত্ৰ মতে নিষেধ, (অমভোজনাদিও), হঠাৎ দেৱতাসকলৰ আবিৰ্ভাৱ, -যাক দস্তব্ধমতে উপযুক্ত গীতবাদ্যৰ সহায়েৰে মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰা দেখুৱাব লাগছিল - আৰু হঠাৎ তেওঁলোকৰ অন্তৰ্ধান, যিটো অকীয়া নাটৰ মঞ্চত দেখুৱা অসম্ভৱ; হঠাৎ এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণ ঘৰৰপৰা লাঠিত ভৰদি ওলাই অহা দৃশ্য, -যিজনৰ প্ৰৱেশেই দেখুৱা নাছিল, আদি আকস্মিকতাৰ দ্বাৰা বিস্ময় আৰু অদ্ভুতত্বৰ সৃষ্টি কৰাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ দ্বাৰাও প্ৰমাণ কৰিব পাৰি যে 'পত্নী-প্ৰসাদ' পৰীক্ষামূলক নাট হৈয়ে আছে।

**মঞ্চসম্পৰ্কীয় কলা-কৌশল :** বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপন ৰীতিৰ আলোচনাত আঙ্গিকৰ দুৰ্বলতা সম্পৰ্কেও উল্লেখ কৰি আহিছে। নাটকীয় ঘটনা সৃষ্টি সম্পৰ্কত আকস্মিকতাৰ যোগেদি বিস্ময় সৃষ্টি কৰাৰ যি কৌশলৰ আলোচনা কৰা হ'ল, প্ৰকৃততে তাৰ দ্বাৰা মঞ্চ-কৌশল সম্পৰ্কীয় দোষ-দুৰ্বলতাখিনিহে ওলাই পৰিছে।

প্ৰৱেশ নকৰাকৈ বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণজন হঠাৎ ক'ৰপৰা মঞ্চত ওলালহি? দেৱতাসকলেই বা আহিল কেনেকৈ আৰু লুকাল কেনি? এগৰাকী পত্নীক কেনেকৈ আৰু ক'ত দুবাৰ মাৰি আৱদ্ধ কৰি ৰাখিব? তেওঁ প্ৰাণত্যাগ কৰা দৃশ্যটো দেখুৱাৰ সময়ত দ্বিজপত্নীসকলে কি কৰি থাকিব? নাচি নাচি শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ গৈ থাকিব নে শ্ৰীকৃষ্ণৰ সন্মুখত থিয় হৈ থাকিব? শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু গোপবালকসকল ক'ত থাকিব? দ্বিজসকল বা ক'ত থাকিব? এই গোটেইবোৰ চৰিত্ৰ আৰু ঘটনা দেখুৱাবলৈ বিৰাট ৰঙ্গমঞ্চৰ প্ৰয়োজন নহবনে? তাতেকৈ আচৰিত কথা, মুখ্য ভূমিকাত থকা দ্বিজ-পত্নীসকলৰ প্ৰৱেশেই দেখুৱা হোৱা নাই। ('কালিয়দমন'ত হুদৰ ভিতৰত কালিনাগ থকাত বেলেগে প্ৰৱেশ দেখুৱা নাই। অবশ্যে কালিনাগৰ কাৰ্য্যহে আছে, বচন নাই। কিন্তু নাগ-পত্নীসকলৰ প্ৰৱেশ দেখুৱা হৈছে।) এনেস্থলত এওঁলোকে অপূৰ্ব খাদ্যদ্রব্যসমূহ ক'ৰপৰা যোগাৰ কৰিব?

তেওঁলোকক নেপথ্যৰপৰা খাদ্য-দ্রব্য যোগাৰ কৰি অনাও দেখুৱাব নোৱাৰিব, কিয়নো তেওঁলোক মঞ্চত উপস্থিত থকা দেখুৱাব লাগিব। গোপবালকসকলে তেওঁলোকক ঘৰত সালঙ্কতা অবস্থাত পাইছেগৈ আৰু অন্ন প্ৰাৰ্থনা কৰিছেগৈ। মুঠতে

মঞ্চ-কৌশল সম্পৰ্কীয় বাস্তব অসুবিধা পত্নী-প্ৰসাদত প্ৰচুৰ।

মঞ্চসম্পৰ্কীয় সুকীয়া কলা-কৌশল : মঞ্চ-কৌশলৰ যিখিনি দোষ দুৰ্বলতাৰ কথা উন্মুক্ত হ'ল, সেয়া প্ৰকৃততে পিছৰ অক্ষীয়া নাটসমূহৰ কলা-কৌশলৰ তুলনাতহে দোষ বুলি কোৱা হৈছে। কিন্তু এনে অনুমানো কৰিব নোৱাৰি যে পৰীক্ষামূলক প্ৰথম নাট 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ মঞ্চ-কৌশলেই সম্পূৰ্ণ সুকীয়া আছিল? - অৰ্থাৎ পৰীক্ষামূলক আছিল? সম্ভৱ 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিনয়ৰ আৰ্হিত মঞ্চ-নিৰ্মাণৰ ব্যৱস্থা আছিল আৰু পটৰ ব্যৱহাৰ নহলেও আঁৰ-কাপোৰৰ ব্যৱহাৰ আছিল। ক'লা আঁৰ-কাপোৰ আজিও সূত্ৰধাৰ, প্ৰধান ভাৱবীয়াৰ প্ৰবেশৰ সময়ত সন্মুখত তৰি দিয়া হয়। 'পত্নী-প্ৰসাদ'তো এনেকৈ আঁৰ-কাপোৰ তৰাৰ ব্যৱস্থা থকাটো অসম্ভৱ নহয়। তেনে কাপোৰ সহায়তে সুকীয়া কোঠা, ঘৰ আদি দেখুৱা হৈছিল, আৰু চোঁ-ঘৰৰপৰা কিছুমান ভাৱবীয়াই আঁৰ-কাপোৰাদিৰ আঁৰে আঁৰে সেই অস্থায়ী ঘৰবিলাকলৈ অৰ্থাৎ ৰঙ্গ-মঞ্চলৈ প্ৰবেশ কৰাৰ সুবিধা আছিল।

কলা-কৌশলগত এই দুৰ্বলতাবিলাকেই প্ৰমাণ কৰে যে 'পত্নী-প্ৰসাদ' অক্ষীয়া নাটৰ ক্ৰমবিকাশৰ দ্বিতীয় স্তৰৰ প্ৰতিনিধি। অৰ্থাৎ অক্ষীয়া নাটৰ সৃষ্টি মহাপুৰুষৰ মৌলিক চিন্তাৰ ফল; ই আমাৰ জাতীয় সৃষ্টি।

পত্নী-প্ৰসাদ-নাটৰ সূত্ৰধাৰ : এই নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য-কলাপৰ বিচাৰো বৰ আকৰ্ষণীয়। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ আন নাটৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ এই সূত্ৰধাৰজনে 'পত্নী-প্ৰসাদ'ত তেনে গুৰুত্ব পোৱা গৈ নাই। নাট, চৰিত্ৰ, গায়ন-বায়ন আৰু দৰ্শকৰ ওপৰত সূত্ৰধাৰে যি সৰ্বময় কৰ্তৃত্ব লাভ কৰিছে, পত্নী-প্ৰসাদত সেই একছত্ৰীত্ব লাভ কৰিবলৈ এতিয়াও বহুখিনি বাকী।<sup>১৭</sup>

প্ৰস্তাৱনাতে সূত্ৰধাৰে 'সামাজিক লোক'ক সম্বোধন কৰি নাটৰ অভিনয় দেখিবলৈ আৰু শুনিবলৈ অনুৰোধ কৰোতে 'সাৱধানে' এই ক্ৰিয়া বিশেষণটো ব্যৱহাৰ কৰা নাই। ইয়াৰ ফলত আৰম্ভণিতেই দৰ্শকৰ ওপৰত সূত্ৰধাৰৰ কৰ্তৃত্বৰ পূৰ্ণ প্ৰয়োগ ঘটাব পৰা নাই।

আন নাটৰ দৰে, ঘনে ঘনে দৰ্শকক সম্বোধন কৰি নাটকীয় ঘটনাৰ তাৎপৰ্য ব্যাখ্যাকাৰৰ ভূমিকা এই নাটত সূত্ৰধাৰে গ্ৰহণ কৰা নাই। ইয়াৰ ফলত নাটকাৰৰ প্ৰতিনিধিত্বৰ অধিকাৰো সম্পূৰ্ণ লাভ কৰা নাই।<sup>১৮</sup>

নাটকীয় ঘটনাসমূহে সুধী-সজ্জনৰ অন্তৰত কেনে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰা উচিত তাক প্ৰকাশ কৰি 'আদৰ্শ-দৰ্শকৰ'<sup>১৯</sup> ভূমিকাও এই নাটত সূত্ৰধাৰে দৰ্শকক বুজাই যোৱা নাই। সকলো সময়তে সূত্ৰধাৰজন চৰিত্ৰৰ পৰিচালনা আৰু দৃশ্যান্তৰ দৰ্শনৰ কাৰ্যতে ব্যস্ত থাকিব লগা হৈছে।

মুক্তিমঙ্গল ভটিমা, - যি ভটিমাৰ যোগেদি সূত্ৰধাৰে সকলোৰে আধ্যাত্মিক মঙ্গল

কামনা কৰি সকলোৰে দেহ-মন-আত্মাৰ ওপৰতো

১৭ 'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজন' প্ৰবন্ধত সূত্ৰধাৰৰ বিষয়ে বহুলাই আলোচনা কৰা হৈছে।

১৮ 'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ' প্ৰবন্ধত 'আদৰ্শ দৰ্শক' আৰু 'নাট্যকাৰৰ প্ৰতিনিধি' সম্পৰ্কে আলোচনা কৰা হৈছে।

অধিকাৰ স্থাপন কৰিব পাৰিলেহেঁতেন, সেই মুক্তিমঙ্গল ভটিমাই ইয়াত অবৰ্তমান।

মুঠতে, বৰ্তমানৰ অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনে যে নাট্যকাৰৰ বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি আহিছে এই স্থান লাভ কৰিছে 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ সূত্ৰধাৰজনেই তাৰ প্ৰমাণ।

**পত্নী-প্ৰসাদৰ সামাজিক পটভূমি :**

পত্নী-প্ৰসাদ নাটত সমসাময়িক সমাজখনৰ স্বৰূপ চিত্ৰ প্ৰতিফলিত হৈছে। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মই মধ্যযুগৰ সমাজজীৱনত যি এক তোলপাৰৰ সৃষ্টি কৰিলে, সি অসমৰ ধৰ্ম-সমাজ সংস্কৃতিৰ বুৰঞ্জীত অভূতপূৰ্ব। এই নৱ-প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মই সমাজৰ সকলো দিশকে, জীৱনৰ দৈহিক, মানসিক, আধ্যাত্মিক সকলো ফালকে সমানে সামৰি লৈ মানুহক সংকীৰ্ণ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিকতাৰ পাট-নাদৰপৰা উদ্ধাৰ কৰি বহল, মুক্ত, বিৰাট জীৱনৰ মুকলি আকাশৰ তললৈ উলিয়াই আনি উচ্চতৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি ব্যক্তি-চেতনাক সজাগ কৰি তুলিছিল। ইয়াৰ ফলত ৰাইজৰ সামূহিক জীৱন এই মঙ্গলকামী আদৰ্শৰ সঞ্জীৱনীৰে উজ্জীৱিত হৈ পৰিছিল। যুগ যুগ ধৰি বঞ্চিত, অৱহেলিত হৈ থকা স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ বিৰাট জন-গণে জীৱনৰ এক নতুন অৰ্থ, নতুন তাৎপৰ্য আৱিষ্কাৰ কৰিলে, মানৱ-জীৱনৰ নিজস্ব মহিমা আৰু মৰ্যাদা সম্পৰ্কে নতুন চেতনা লাভ কৰিলে। তেওঁলোকৰ সম্মুখত এখন দুৱাৰ হঠাৎ মুকলি হৈ গ'ল, যিখন দুৱাৰৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কেও তেওঁলোকে কল্পনা কৰিবপৰা নাছিল।

অসমৰ সমাজখন বিভিন্ন আৰ্যেতৰ জনগোষ্ঠীৰ দ্বাৰাই গঠিত। এমুঠি আৰ্যৰ কবলত পৰি তেওঁলোকে 'হিন্দু ধৰ্ম' গ্ৰহণ কৰিলে, কিন্তু ফলস্বৰূপে আৰ্যসকলৰ মাৰাত্মক জাতিভেদৰ কবলতো সোমাই পৰি শুদ্ৰত্ব লাভ কৰিলে। তেওঁলোকৰ ৰজা, ডাঙৰ বিষয়াসকলক হাত কৰি লৈ ৰাজবংশবিলাকক দেৱ-দেৱতাৰ অংশীভূত কৰি বাকী সকলোৰে ওপৰত শূদ্ৰত্বৰ শোষণ চলাবলৈ ধৰিলে। আনকি শঙ্কৰদেৱৰ সময়লৈ দ্বিজ বুলিলে অকল ব্ৰাহ্মণসকলক বুজাই, বাকী আৰ্যসকলকো শূদ্ৰৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰি তুলিলে।

প্ৰকৃততে এই বিশেষ প্ৰক্ৰিয়াটো আৰ্যসকলে ভাৰতত নিজৰ দখল সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ দিন ধৰি সুকৌশলেৰে প্ৰয়োগ কৰি অহাৰ ফলত স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ সংখ্যাধিক্যেৰে গঠিত বিৰাট ভাৰতীয় জন-সমাজখনে মানৱীয় মৰ্যাদাখিনিও হেৰুৱাই আহি সমাজৰ এনে এটা স্তৰত উপনীত হ'ল, যিটো স্তৰ পশুশ্ৰেণীতকৈ মাত্ৰ অলপহে ওপৰত। সামাজিক

প্ৰয়োজনত সৃষ্টি কৰা কৰ্ম-বিভাগেই গৈ আৰ্যৰ মাজতে প্ৰথমে জাতি-বিভাগ আৰু পিছলৈ এই বিভাগৰ অধিকাৰ জন্মস্বত্ব হিচাপে লৈ জাতি-ভেদত পৰিণত কৰিলে। এই দ্বিজসকলৰ (ব্ৰাহ্মণ, ক্ষত্ৰিয়, বৈশ্য) ভিতৰত ভেদৰ সৃষ্টি হ'লেও ভাৰতৰ জন গোষ্ঠিক শোষণৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোক এক হৈ পৰিল যদিও জ্ঞানবিদ্যাৰ একাগণতীয়া চৰ্চাৰ সুযোগ লৈ ব্ৰাহ্মণসকলেই কালক্ৰমত দ্বিজ শ্ৰেষ্ঠ গতিকৈ জাতি শ্ৰেষ্ঠ হৈ পৰিল। বিদ্যাচৰ্চাৰ (বিজ্ঞান) যোগেদি তেওঁলোকে বিশেষকৈ অস্ত্ৰ-বিদ্যাৰ ক্ষেত্ৰত মাৰাত্মক অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ উদ্ভাৱন কৰি ক্ষত্ৰিয়সকলৰো শক্তিৰ উৎস হৈ তেওঁলোককো পৰিচালনা কৰিবলৈ ধৰিলে। তেওঁলোকৰ মাৰাত্মক অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ প্ৰয়োগ-কৌশলহে মাত্ৰ কোনো কোনো প্ৰিয় ক্ষত্ৰিয় শিষ্যক শিক্ষা দিছিল, নিৰ্মাণ কৌশল শিকোৱা নাছিল। পিছলৈ ব্ৰাহ্মণসকলে নিজেও অস্ত্ৰধাৰণ কৰি ক্ষত্ৰিয়ৰ বৰ্ধিষু শক্তিক প্ৰতিৰোধ কৰিব লগা হৈছিল; তাৰ প্ৰমাণ পাওঁ পৰিশুৰামৰ নিষ্ঠুৰ ক্ষত্ৰিয়-নিধন কাৰ্যত। ভাৰতভূমি সেই সময়ত এনেভাৱে নিঃক্ষত্ৰিয় হৈ পৰিছিল যে অত্যাচাৰী ৰাৱণৰ বিৰুদ্ধে থিয় হ'ব পৰা ক্ষত্ৰিয় এজনো নাছিল।<sup>১৯</sup> ৰামচন্দ্ৰই অনাৰ্য বীৰসকলৰ সহায় লৈহে সীতাক উদ্ধাৰ কৰিব লগা হৈছিল।

১৯ এজন মাত্ৰ আছিল যি অকলে ৰাৱণৰ বিৰুদ্ধে থিয় হৈ মৃত্যু বৰণ কৰিছিল। তেওঁ হ'ল অযোধ্যাৰ ৰজা অনৰণ্য।

যি কি নহওক, শূদ্ৰৰ বিৰুদ্ধে আৰ্য দ্বিজসকল সম্পূৰ্ণ ঐক্যবদ্ধ হ'লেও জনসংখ্যা বঢ়াৰ লগে লগে আৰ্যপুত্ৰসকলে সম্ভ্ৰান্ত আৰ্যেতৰ লোকগোষ্ঠীৰ লগত বৈবাহিক সম্পৰ্ক স্থাপন কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। ইয়াৰ ফলত পৰাক্ৰমী 'অনাৰ্য' (আৰ্যৰ বাহিৰৰ) নেতাসকলক তেওঁলোকে সহজে হাত কৰিব পাৰিলে। ৰজাসকলক পূৰ্বজন্মৰ কথা সোঁৱৰাই হাত কৰি লৈছিলেই। এই অনাৰ্য-কন্যাই স্বামীসকলক 'আৰ্যপুত্ৰ' ('আৰ্য'ৰ অপভ্ৰংশ 'জী') সম্ভ্ৰমার্থক সম্বোধন হিচাপে হিন্দীভাষী সমাজত প্ৰচলিত) বুলি সম্বোধন কৰিছিল। এই অনাৰ্য তিৰোতাসকলে কিন্তু আৰ্য সমাজত সোমায়ো দ্বিজত্ব লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

পিতৃ-প্ৰধান আৰ্য সমাজে তিৰোতাসকলক বিজাতীয় হীন দৃষ্টিৰেই চাই আহিছিল। পিতৃৰ আদেশত ভগৱানৰ 'অৱতাৰ' পৰশুৰামে মাতৃহত্যা পৰ্যন্ত কৰিছিল। সকলো সময়তে তিৰোতাৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত সন্দেহৰ দৃষ্টি তেওঁলোকে ৰাখিছিল। ঘাটপৰা পানী আনিবলৈ যাওঁতে পলম হোৱাৰ কাৰণেই ৰেণুকাৰ ওপৰত সন্দেহ কৰিছিল স্বামী জমদগ্নিয়ে।

আদৰ্শ-ৰজা শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই (পিছলৈ বিষ্ণুৰ অৱতাৰ আৰু বৈষ্ণৱসকলৰ দৃষ্টিত ৰামকৃষ্ণ অভেদ) পৰশুৰামৰ গৰ্ব খৰ্ব কৰিলেও, অনাৰ্য বীৰসকলৰ লগত উদ্দেশ্য সিদ্ধিৰ কাৰণে মিত্ৰতা কৰিলেও, গুহক চণ্ডালক মিত্ৰ বুলি সাৱটি ধনিলেও, প্ৰকৃততে অনাৰ্যসকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী আন আৰ্যসকলতকৈ বেলেগ নাছিল। তপস্যা কৰাৰ অপৰাধতে শূদ্ৰ ৰজা শম্বুকক তপস্যাৰত অৱস্থাতে তৰোৱালেৰে একেভাবে মূৰ কাটি

পোনে পোনে স্বৰ্গলৈ পঠিয়াই দিছিল স্বয়ং শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই।

তিৰোতাৰ প্ৰতিও বিজাতীয় ঘৃণা তেওঁৰ বস্তুত বিদ্যমান। ৰাৱণক বধ কৰাৰ পিছত সীতাক তেওঁৰ সম্মুখলৈ আনি যি কটু ব্যৱহাৰ, আৰু নিষ্ঠুৰ ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছিল, সেই ভাষা অতি অশোভনীয়, অন্ততঃ এজন আদৰ্শ আৰ্য ৰাজকোঁৱৰৰ মুখত। তেওঁ পত্নী-প্ৰেমৰ কাৰণে ৰাৱণক বধ কৰা নাই, কৰিছে নিজৰ বংশমৰ্যাদা ৰক্ষাৰ কাৰণে আৰু শক্তিৰ পৰিচয় দিবৰ কাৰণেহে।<sup>১৭</sup>

আনকি অগ্নিত পৰীক্ষা কৰাৰ পিছতো। পতৃ দশৰথৰ বাক্যত দেখাত পতিয়ন গৈ সীতাক গ্ৰহণ কৰিছিল, যদিও, সীতাৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁ ইমান সন্দিগ্ধ আছিল যে সামান্য অজুহাততে গৰ্ভৱতী অৱস্থাত সীতাক বনবাস দিয়াৰদৰে নিকৃষ্ট কামো তেওঁ কৰিছিল। :

ত্ৰেতা যুগ গ'ল। দ্বাপৰত কৃষ্ণ অৱতাৰ। অৱতাৰ শব্দটোৱে নামি অহা বুজালেও সঁচাৰ্চি ভগৱান এজন নামি অহাতকৈ মানৱ জীৱনৰ সীমাৰ ভিতৰতে ভগৱৎশক্তিৰ পূৰ্ণ বিকাশ সম্ভৱপৰ।<sup>১৮</sup> শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাজেদি এই ভগৱৎশক্তিৰ (বিষ্ণু, নাৰায়ণ, পৰমব্ৰহ্ম) পূৰ্ণবিকাশ ঘটিছিল কাৰণেই তেওঁক সমসাময়িক বহুতে আৰু পিছৰ যুগৰ ভক্তসকলে 'স্বয়ং ভগৱান' বুলি মানিছিল।

ৰাজনৈতিক কাৰণত জন্মৰপৰা ডেকা বয়সলৈকে অনাৰ্য গোপ-গোপীসকলৰ মাজত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা আৰ্যপুত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ (যদিও বহুতে তেওঁক বৰণটোৰ কাৰণতো অনাৰ্য বুলি ভাবে) এই 'পৰ্বত-বনতথপা' সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ ৰাইজৰ হৃদয়ৰ সৌন্দৰ্য আৰু ঐশ্বৰ্য্যত মুগ্ধ হৈ পৰিল। তেওঁলোকৰ 'জাতিৰে' যুগজোৰা ষড়যন্ত্ৰ আৰু অৱহেলাৰ বলি হৈ পৰা এই মুক 'শূদ্ৰ' সাধাৰণক পুনৰ নিজৰ মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ তেওঁ দৃঢ়পৰিকৰ হ'ল। বেদ উপনিষদ আদি শাস্ত্ৰসমূহৰ গভীৰ অধ্যয়নেৰে প্ৰকৃত তত্ত্ব উদ্ধাৰ কৰি সেই বিলাক জনসমাজত 'প্ৰচাৰ' কৰিবলৈও ধৰিলে। শাস্ত্ৰৰ প্ৰকৃত তত্ত্ব লুকুৱাই বা নাজানি পণ্ডিত বোলাই, গুৰু বোলাই ফুৰাসকলৰ ভণ্ডামিৰ মুখা খুলি দিলে। ধৰ্মৰ প্ৰকৃত তত্ত্ব প্ৰচাৰ কৰি, 'তিমিৰ

২০ পৰিশিষ্ট (ক) চাওক 'সীতাৰ প্ৰতি ৰামৰ উক্তি'।

২১ ড° ৰাধাকৃষ্ণণৰ 'আচাৰ্য কৃষ্ণদেৱ' (ভাৰতীয় চিত্তা: প্ৰকাশন পৰিষদ) প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য। ফাৰিয়া' ৰবিৰ কিৰণক প্ৰকাশ কৰিলে। নিজকেই তেওঁ<sup>২২</sup> 'বাসুদেৱ', 'পৰমাত্মা', 'বিষ্ণু' বুলি ঘোষণা কৰিলে। তেওঁৰ অদ্ভুত, অলৌকিক কাৰ্য্যবলীয়েও তেওঁৰ ঈশ্বৰত্ব প্ৰমাণ কৰিছিল। 'ৰাজা নোহে সিটো উগ্ৰসেনৰ সেৱক' হৈও ৰাজকুঁৱৰী, বিশেষকৈ বিদৰ্ভ ৰাজকুঁৱৰীক হৰণ কৰি আনি বিবাহ কৰি ক্ষত্ৰিয়সকলৰ মুখত চুণ-ছাই দিলে। (ৰুক্মৰ মূৰ খুৰাই মুখত চুণ সানি দিছিল।) কৌশলেৰে মহাভাৰতৰ যুদ্ধৰ সৃষ্টি কৰি বীৰ পাণ্ডু পুত্ৰসকলৰ সহায়ত ভাৰতৰ ক্ষত্ৰিয়কুল প্ৰায় ধ্বংস কৰি, নিজে সম্পূৰ্ণ ৰাজ-পৰাক্ৰম

আৰু ৰাজকীয় ভোগ-বিলাসত কাল-যাপন কৰিছিল।

সৰু অৱস্থাতেই তেওঁ পালক-পিতৃ নন্দক যুক্তি-তৰ্কৰে বশ কৰি আৰ্যৰ শ্ৰেষ্ঠ দেৱতা ইন্দ্ৰৰ গৰ্ব খৰ্ব কৰি পেলালে ইন্দ্ৰপূজা বন্ধ কৰি। এই ইন্দ্ৰপূজা তেওঁলোকৰ পাৰ্শ্বাৰিক পৰম্পৰাগত উৎসৱ। “ইন্দ্ৰ মেঘবিলাকৰ গৰাকী, মেঘে বৰষুণ দি সকলোকে জীৱন দিছে”- নন্দই ইন্দ্ৰপূজাৰ সমৰ্থনত দিয়া যুক্তিৰ উত্তৰত শ্ৰীকৃষ্ণই কৈছিল, “পৰ্বত, গছ আদিয়েও দেখোন বৰষুণ পায়, তেওঁলোকে ইন্দ্ৰপূজা কৰে জানো? জীৱন-মৰণ, সুখ-দুখ জীৱই নিজ কৰ্মফলমতে ভোগ কৰে। আৰু কৰ্মফলদাতা ঈশ্বৰ এজন যদি আছেও, তেওঁ কৰ্মীকহে ফল দিব, অকৰ্মীক ফল দিব নোৱাৰে। আমি যাৰপৰা জীয়াই থাকোঁ তেওঁকৈই দেৱতা বুলি মনা উচিত। গতিকে গোৱৰ্ধন পৰ্বতকে পূজা কৰক, যজ্ঞ পাতক, চণ্ডাল, পাতকি, কুকুৰাদিকো অন্ন দিয়ক, গৰুকো ঘাঁহ দিয়ক।”<sup>২০</sup>

২২ প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক) দ্ৰষ্টব্য-“বাসুদেৱ কৃষ্ণ”। দশমৰ পদ ভাঙনি :

২৩...(ক) শুনা পিতৃ কহো যেন শাস্ত্ৰৰ বিধান।।

কৰ্মেসে উপজি জীৱ কৰ্মেসে প্ৰলয়।

সুখ-দুখ ভয় শোক কৰ্মেসে মিলয়।।

আছন্ত ঈশ্বৰ যদি ফলদাতা হোন্ত।

কৰ্মীক পাৰন্ত অকৰ্মীৰ কিচো নোন্ত।।

প্ৰকৃত জ্ঞানী, মহাত্মা আৰ্য ঋষি-মুনিসকলে কৃষ্ণক স্বয়ং ভগৱান বুলি তেতিয়াই স্বীকাৰ কৰিছিল যদিও কৰ্ম-কাশীসকলৰ ন্যস্ত স্বাৰ্থত আঘাত পৰাত তেওঁলোক শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিৰুদ্ধে জাঙুৰ খাই উঠিল।

‘ভাগৱত পুৰাণ’ৰ দ্বিজপত্নী-প্ৰসাদ আখ্যানৰ যোগেদি সমসাময়িক ভাৰতৰ সমাজ-জীৱন, ধৰ্ম-জীৱন, শিক্ষা, সংস্কৃতিৰ ঐতিহাসিক ৰূপটো জ্বলন্ত চিত্ৰিত কৰা হৈছে।

তেওঁৰ প্ৰৱৰ্তিত ভক্তিধৰ্মৰ তত্ত্ব আৰু আচৰণবিধি এই প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে মুকলিকৈ ব্যক্ত কৰা হৈছে দ্বিজ-পত্নী প্ৰসাদৰ কাহিনীত। মানৱাত্মাৰ উদগতিৰ প্ৰধান সোপান মানৱপ্ৰেম, জীৱ-দয়া, বিশ্ব-প্ৰেম, সত্য-নিষ্ঠা, সদাচাৰ, এই সকলো সদগুণৰ কৰ্ষণ তেওঁৰ প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মৰ অঙ্গীভূত। ভাটৌৰদৰে মুখস্থ কৰা শাস্ত্ৰ-জ্ঞানী, অহঙ্কাৰী, জাতিশ্ৰেষ্ঠ দ্বিজসকলতকৈ দ্বিজাতি সংস্কাৰহীনা, ‘অনাৰ্য্য’, অথচ ‘সুচৰিতা’ দ্বিজ-পত্নীসকল শ্ৰেষ্ঠা হ’ব পাৰে অকল অন্তৰৰ ঐশ্বৰ্যৰ বলেৰে। তেওঁলোকেই ভগৱানৰ অনুগ্ৰহ লাভ কৰিব পাৰে ঐকান্তিক প্ৰেম-ভকতিৰে। এই ভক্তি-ধৰ্ম পালনৰ কাৰণে ঘৰ-সংসাৰ এৰি, তপ-উপবাসেৰে দেহাক কষ্ট দি, বেদমন্ত্ৰ উচ্চাৰণ কৰি যাগ-যজ্ঞ কৰি ফুৰিবৰ প্ৰয়োজন নাই। ভোকাতুৰক এমুঠি অন্ন দিব পাৰিলেও তেনে বহু যজ্ঞৰ ফল হাতে

ওভাওভ ভুঞ্জি লোক নিজ কৰ্ম ভাগে।

ইপ্ৰক পূজয় কিয় ইন্দ্ৰ কৈত লাগে।।



ইন্দ্ৰক পূজিলে যেরে মেঘে বৰষয়।

কৈত শুনি আছা বন পৰ্বতে পূজয়।।....

ৰাত্ৰি দিনে খপো আমি পৰ্বত বনত।।

আৰম্ভিয়ো পৰ্বতৰ যেন পূজা বিধি।।.....

চণাল পাতকি কুকুৰকো দিয়া অন্ন।

ভূঞ্জোক কোমল ঘাস গৰু গাইগণ।।.....

-দশম।

হাতে পাব। তাৰ বাবে শ্ৰেষ্ঠ জন্ম ল'ব নালাগে, বিস্তৰ শাস্ত্ৰ-জ্ঞানৰো প্ৰয়োজন নাই, পুৰুষজন্মও ল'ব নালাগে। তিৰোতাসকলেই সমাজক পতনৰপৰা ৰক্ষা কৰিব পাৰে। স্বামীৰ সম্পৰ্কতহে তেওঁলোক ধন্যা বুলি যেনেকৈ পিতৃপ্ৰধান আৰ্যসমাজে তেওঁলোকক ডাবিবলৈ বাধ্য কৰাই আহিছে, সেই ধাৰণা ওলট-পালট কৰি দি পণ্ডিতসকলৰ নিজমুখেই এই কাহিনীত স্বীকাৰ কৰোৱা হ'ল যে তিৰোতাৰ সম্পৰ্কতো পুৰুষ 'অতিকৈ ধন্য' হ'ব পাৰে।

শ্ৰীকৃষ্ণই আৰ্যসমাজৰ সামাজিক আৰু ঐতিহাসিক প্ৰয়োজনত সৃষ্টি হোৱা জাতি-বিভাগ দূৰ কৰিব খোজা নাছিল। কিন্তু সকলো যে একেজনৰ সৃষ্টি, সেইকথা অৰ্জুনক সুস্পষ্টকৈ কোৱাৰ উপৰিও, এই জাতি-বিভাগ যে জন্মগত নাছিল সেইকথাও সুস্পষ্টকৈ কৈছে। গতিকে জাতি-বিভাগক 'জাতি-ভেদৰ'পৰা উদ্ধাৰ কৰি পূৰ্বৰ ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰথম প্ৰচেষ্টা চলাইছিল।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই চেষ্টা অৱশ্যে ফলৱতী নহ'ল। তেওঁৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণৰ পিছত ভাৰতীয় হিন্দুসমাজ পুনৰ পূৰ্ব অৱস্থালৈ উভতি গ'ল। ঐতিহাসিক আৰু সামাজিক অসুস্থদৃষ্টিযুক্ত পুৰুষ শ্ৰীকৃষ্ণই তেতিয়াই বুজিব পাৰিছিল তেওঁৰ প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্মৰ প্ৰাণি এই সমাজত এদিন হ'বই ; প্ৰকৃত সাধুসকল ভণ্ডসাধু-পণ্ডিতৰ হাতত নিপীড়িত হ'বই , তেওঁ উদ্ধাৰ কৰা ভাৰতীয় মুক জন-সাধাৰণ আকৌ উচ্চশ্ৰেণীৰ শোষণ নিষ্পেষণৰ বলি হৈ পৰিব। এই ধৰ্ম সংস্থাপনৰ কাৰণে যুগে যুগে আকৌ তেওঁ অৱতাৰ ধৰিব লাগিব,- অৰ্থাৎ যুগে যুগে মহাপুৰুষ, মহাত্মাসকলে অসত্যৰ অন্ধকাৰ দূৰ কৰি সত্যবিৰ কিৰণক প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। প্ৰকৃততে বিভিন্ন জন-গোষ্ঠী অধ্যুষিত ভাৰতবৰ্ষত ভগৱানৰ যুগে যুগে অৱতাৰ সঁচাকৈয়ে প্ৰয়োজনীয়।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ যুগ পাৰ হ'ল। যোৰ কলিয়ে প্ৰৱেশ কৰিলে পুণ্য ভাৰতভূমিত! বিদ্বান পণ্ডিতসকলে বহুতদিন ভাগৱত শাস্ত্ৰ, ভাগৱতৰ ভক্তি ধৰ্ম, সৰ্বসাধাৰণৰপৰা সন্তৰ্পণে লুকুৱাই ৰাখিলে। আকৌ স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ ওপৰত অত্যাচাৰ আৰম্ভ হ'ল পূৰ্ণমাত্ৰাই।

কিন্তু এইবাৰ স্বয়ং ইতিহাসে ফেপেৰি পাতি থিয় দিলে এই যোৰ অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে। 'পুণ্য ভাৰতভূমি'ত সঁচাসঁচিকৈয়ে কলিয়ে প্ৰৱেশ কৰিলে আক্ৰমণকাৰী ইচলামৰ ৰূপত। বুৰঞ্জীয়ে কয়, ইচলামে তৰোৱালৰ সহায়েৰে ভাৰতীয়সকলক ধৰ্মাস্তৰিত

কৰিছিল। জোৰ কৰি জানো প্ৰকৃত ধৰ্মান্তৰ সম্ভৱ? তেনে প্ৰাণৰ ভয়ত ধৰ্মান্তৰ গ্ৰহণ কৰা সকলে সুবিধা বুজি (অন্ততঃ বৃটিছৰ দিনত) আকৌ নিজ ধৰ্মলৈ উভতি আহিব পাৰিলেহেঁতেন যদি তেওঁলোকৰ কাৰণে উদাৰ হিন্দুধৰ্মৰ দুবাৰ উন্মুক্ত থাকিলেহেঁতেন! প্ৰকৃততে ইচলাম ধৰ্মৰ একেশ্বৰবাদ আৰু উদাৰতাৰ মাজত ভাৰতৰ সকলো লাঞ্ছিত, পদদলিত ‘শূদ্ৰ-সাধাৰণে’ মনুষ্যত্বৰ হেৰোৱা মৰ্যাদা বিচাৰি পালে।

এইবাৰ সনাতনীসকলৰ দাঢ়ি-গোঁফ পৰ্যন্ত কঁপি উঠিল। ইমান দিনে গোপনে ৰখা শাস্ত্ৰৰ প্ৰকৃত তথ্য জনসাধাৰণক উদঙাই দি দেখুৱালে যে হিন্দু ধৰ্মও প্ৰকৃততে একেশ্বৰবাদী, আৰু এই ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত জাত-কুল-বৰ্ণ-লিঙ্গৰ প্ৰভেদ নাই। ফলত সমগ্ৰ ভাৰত জুৰি নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ জোৱাৰ আৰম্ভ হ’ল।

**শঙ্কৰদেৱৰ সময়ৰ অসমৰ সমাজ :** প্ৰবল প্ৰতাপী আহোম ৰজাৰ সুশাসনত অসমৰ সামাজিক জীৱনৰ অসাম্য ভাৰতৰ আনঠাইৰদৰে প্ৰকট নাছিল। তেওঁলোকৰ অন্ধ স্বজন-প্ৰীতিও নাছিল, কাৰো ধৰ্ম-বিশ্বাসতো হাত দিয়া নাছিল আৰু শাসনত সমদৰ্শী আছিল। গুণ আৰু যোগ্যতাক সমাদৰ কৰিব জানিছিল কাৰণেই বৰগোঁহাই, বুঢ়াগোঁহাই, বৰবৰুৱা আদি উচ্চতম বিষয় কেইটামানৰ বাহিৰে আন ৰাজকীয় বিষয় জাতি-বৰ্ণ নিৰ্বিচাৰে যোগ্যসকলক দি বিষয়া পাতিছিল। তেওঁলোকৰ অন্ধ-শক্তিয়ে ইচলামক অসমৰ সীমাৰ ভিতৰলৈ আহিবলৈ নিদিয়াকৈ ৰাখিছিল। তথাপি ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত বিশেষকৈ স্ত্ৰী-শূদ্ৰসকলৰ অৱস্থা ভাৰতৰ আন ঠাইতকৈ উন্নত নাছিল। ইচলামৰ উদাৰতাই এদিন নহয় এদিন অমসৰ লাঞ্ছিত জনগণকো আকৰ্ষণ কৰিবই, মহাপুৰুষৰ দূৰদৃষ্টিত এই ভৱিষ্যত সুস্পষ্ট হৈ পৰিছিল। গুৰু গৃহত থাকি সমস্ত শাস্ত্ৰ অধ্যয়ন কৰি শাস্ত্ৰৰশিক্ষা আৰু বাৱহাৰিক জীৱনত সেই শিক্ষাৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কীয় ভণ্ডামিয়ে মহাপুৰুষৰ অন্তৰ বিদীৰ্ণ কৰি তুলিলে। একদেৱ ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণত শৰণ লৈ তেওঁৰ আদৰ্শ, তেওঁৰ বাণী অজ্ঞ সমাজত প্ৰচাৰ কৰিবলৈ এইজন আৰ্যসন্তান অধৈৰ্য হৈ উঠিল।

কিন্তু বুৰঞ্জীৰ কি আচৰিত পুনৰাভিনয়! ‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ সমাজখনেই আকৌ বুৰঞ্জীৰ বুকুৰপৰা সাৰ পাই উঠিল। সেই যন্ত্ৰ-কামী, কৰ্ম-কাণ্ডী দ্বিজসকলেই-কন্দলী, মিশ্ৰ, ভাৰতী, আচাৰ্য আদি ৰূপত এই নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাটত টঙালি বান্ধি থিয় হ’ল। অকল কৰ্ম-কাণ্ডী দ্বিজসকলেই নহয়, নাস্ত স্বাৰ্থজ্ঞাতিত অন্যান্য লোকো – আনকি শঙ্কৰদেৱৰ দুই এজন আত্মীয়য়ো, এই দলটো পুষ্ট কৰিছিল। এওঁলোকৰ পাণ্ডা-গুণ্ডাৰ দলে ডকতসকলৰপৰা মালা কাঢ়ি লৈ কুকুৰৰ নেজত ওলোমাই দিছিল। বাটৰ নানা বিঘিনিয়েও অৱশ্যে ডকতসকলক শঙ্কৰদেৱৰ ওচৰত ধৰ্ম-চৰ্চা কৰাৰ পৰা বিৰত কৰিব নোৱাৰিলে – ‘হৰিভক্তক যৈচে বিঘিনি ন-লগুয়’। মহাপুৰুষৰ অনুগামী উদাৰ ধৰ্মগুৰুসকল—শ্ৰীমাধৱদেৱ শ্ৰীদামোদৰদেৱ আদিয়েও এনে নিৰ্যাতন ভোগ কৰাৰ

উপৰিও ৰাজচ'ৰাত 'আচামী' হৈ থিয় দিব লাগিছিল এই মুৰ্খ, অদূৰদৰ্শী, বৈষ্ণৱ-বিদ্ৰোহীসকলৰ কুচক্ৰান্তত। যি নহওক, এইবিলাক কাহিনী এতিয়া ইতিহাস।

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰসূৰ্যৰ আদৰ্শ আৰু প্ৰেৰণাত যিসকল মানৱ-প্ৰেমী আৰ্যসন্তানৰ অন্তৰ স্ত্ৰী-শূদ্ৰ নিৰ্বিশেষে সকলো মানুহ, তৃণ-তৰু-লতা, কুকুৰ-শৃগাললৈকে সকলো জীৱৰ প্ৰতি কৰুণা-বিগলিত হৈ উঠিল আৰু বিশেষকৈ তেওঁলোকৰ পূৰ্বপুৰুষৰ চক্ৰান্তত পৰি অধঃপতিত হৈ পৰা সৰ্বসাধাৰণক পুনৰ মানৱীয় মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ আত্মোৎসৰ্গ কৰি গ'ল, সেইসকল উজ্জ্বল জ্যোতিষ্কৰ প্ৰত্যেকেই একোজন মহামানৱ বুলি পূজা পোৱাৰ যোগ্য। শঙ্কৰদেৱৰ অভেদাচ্ছা মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ কথা এৰিও, শ্ৰীগোপালদেৱ, শ্ৰীদামোদৰদেৱ, অনন্তকন্দলি, ভট্টদেৱ, সাৰ্বভৌম ভট্টাচাৰ্য আদি মহা-পণ্ডিত-ভক্ত আৰ্য পুৰুষসকলৰ জীৱনলৈ চকু দিলেই এই উক্তিৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হয়।

শ্ৰীদামোদৰদেৱে ভট্টদেৱক সহজ গদ্য ভাষাত ভাগৱত ৰচনা কৰিবলৈ আজ্ঞা কৰিছিল; উদ্দেশ্য আছিল স্ত্ৰী-শূদ্ৰই যাতে ধৰ্মৰ কথাবোৰ সহজে বুজিব পাৰে:

“পূৰ্বে মহাপুৰুষে কৰিলা দশস্কন্ধ।

কীৰ্ত্তন ভটিমা ছৰি দুলাড়ি সুছন্দ।।

তাতো কৰি সুগম কৰিও ভাগৱত।

স্ত্ৰী-শূদ্ৰ সৰ্বলোকে বুজে যেন মত।।”

সংস্কৃতৰ বিদগ্ধপণ্ডিত অনন্তকন্দলিয়ে কৈছে:

“শ্লোক সংস্কৃতে আমি লিখিবাক ভাল জানি

তথাপি কৰিব পদৱন্ধ।

স্ত্ৰী-শূদ্ৰ আদি যত জনোক পৰমতত্ত্ব

শ্ৰৱণত মিলয় আনন্দ।।”

পণ্ডিত সাৰ্বভৌম ভট্টাচাৰ্যই লিখিছে:

“শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ আপুনি ঈশ্বৰ নৰ ৰূপে জাত ভৈলা।

তাহাক নসহি ব্ৰাহ্মণসকলে ৰাজ আগে খল দিলা।।”

পত্নী-প্ৰসাদ নাটৰ যোগেদি মহাপুৰুষে এই মানৱদ্রোহী ভণ্ডাসকলৰ মুখাবিলাক খুলি দিয়েই অকল ক্ৰান্ত নাথাকিল, অসমৰ (কামৰূপৰ) সমাজত এই প্ৰথম নাৰী-মুক্তি আন্দোলনো আৰম্ভ কৰি নাৰী সমাজক নিজৰ মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰি গ'ল। সন্দেহ নাই, সেয়েহে এনে নিৰ্যাতিতসকলৰ দৃষ্টিত, 'শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ আপুনি ঈশ্বৰ'।

সমাজত নাৰীৰ স্থান : শ্ৰীকৃষ্ণৰ যুগতো ভাৰতৰ নাৰীসমাজ সমাজ-জীৱনৰ যিটো স্তৰত উপনীত হৈছিল শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ দিনতো তেওঁলোকৰ সামাজিক মৰ্যাদাৰ বিশেষ উন্নতি নহ'ল। এই অনাৰ্য কন্যাসকলৰ বহুতেই আৰ্যসকলৰ 'ভাৰ্য' হ'ল, 'পত্নী'\*

হ'ল, 'জায়া' হ'ল, সহধৰ্মিণী হ'ল, কিন্তু হ'ব নোবাৰিলে 'দ্বিজা' কোনো যুগতেই! অবশ্যে তেওঁলোকেও তাৰ প্ৰতিশোধ ললে; 'অনাৰ্য সমাজ'ৰ বহু বীতি-নীতি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ধৰ্ম-সংস্কৃতি, নানান দেৱ-দেৱীক ৰাষ্ট্ৰনীঘৰৰ মজিয়ালৈ সুমুৱাই লৈ গ'ল। কালক্ৰমত ইয়াৰেই পৰিণতিত, আৰ্য-ধৰ্ম, সমাজ, সংস্কৃতিৰ স্বৰূপটোৱেই সলনি হৈ গ'ল। লগতে এইটোও সত্য যে, আৰ্য-সকল সম্পূৰ্ণ 'ভাৰতীয়' হৈ গ'ল।

‘পত্নী-প্ৰসাদ’ৰ এই নাৰীসমাজ অসমৰ সেই সময়ৰ নাৰীসমাজৰো প্ৰতিনিধি।

শ্ৰীকৃষ্ণই নিজক স্বয়ং বিষ্ণু বুলি ঘোষণা কৰি বিষ্ণুৰূপত অনাৰ্য শ্ৰেষ্ঠ দেৱতা শিৱৰ লগত তেওঁৰ অভেদত্বও ঘোষণা কৰিলে। আৰ্যৰ দেৱতাসকলক তেওঁৰ আত্মাধীন কৰি দেখুৱালে (পত্নী-প্ৰসাদত দেৱতাৰ কাৰ্যও এটা প্ৰমাণ)। এই স্ত্ৰী-শূদ্ৰৰ 'অনাৰ্য' সমাজখন সুহৃদেই শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি আসক্ত হ'ল, তেওঁৰ প্ৰচাৰিত ভক্তি-ধৰ্মৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হ'ল। ভক্তা নাৰীসকল 'অনাচাৰী' হৈও ভক্তিৰ বলত পুৰুষতকৈ শ্ৰেষ্ঠা প্ৰতিপত্তা হ'ল।

গৃহস্থী জীৱনৰ সকলো কৰ্তব্য সমাপন কৰি, পৰিয়ালৰ কাৰণে পুষ্টিকৰ, তৃপ্তিকৰ বিবিধ খাদ্য প্ৰস্তুত কৰিও, সাজ-পাৰ অলঙ্কাৰেৰে সুশোভিত হৈ থাকিও তেওঁলোকেই বিনা ব্ৰত, উপৱাসে ভগৱানৰ কৰুণা লাভৰ অধিকাৰিণী হ'ল।

সতীত্বৰ সংজ্ঞা : স্বামীৰ আজ্ঞা অলঙ্ঘনীয়। সতী পত্নীয়ে প্ৰাণ দিও পতিৰ আদেশ পালন কৰিব। নাৰীৰ স্থান ঘৰৰ ভিতৰত,

\*পৰিশিষ্টত (খ) এই শব্দৰ অৰ্থ দিয়া হৈছে।

অসূৰ্যস্পৰ্শা। কুমাৰীকালত পিতৃয়ে, যৌৱনত স্বামীয়ে আৰু বৃদ্ধাবস্থাত পুত্ৰই ৰক্ষা কৰিব নাৰীক। দ্বিজ-পত্নীসকলে কিন্তু সমাজ ৰাষ্ট্ৰখনৰ এই অন্ধকূপৰপৰা ঢাপলি ধৰি ওলাই আহিল, স্বামী-পুত্ৰ-পিতৃ-প্ৰাতৃৰ সকলো বাধা নেওচি— মুকলি আকাশৰ তলৰ মুকলি পথাৰলৈ, সত্য-সূৰ্যৰ সম্মুখলৈ। নাট্যকাৰে সেই মুহূৰ্তত 'তেওঁলোকক 'সতী' বিশেষণেৰে বিভূষিত কৰিলে, কিন্তু স্বামীসকলে লগেলগেই তেওঁলোকক 'দ্রষ্টা' বুলি কলঙ্কিত কৰিলে। তেনেহ'লে সতীত্বৰ সংজ্ঞা কি?

শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাণী আৰু স্বামীসকলৰ আত্মধিকৃতিতেই তাৰ উত্তৰ সুস্পষ্ট।

প্ৰথম কথা, শ্ৰীকৃষ্ণ পৰ-পুৰুষ নহয়, পৰম পুৰুষহে। স্বামীসকলেও সেই সত্য স্বীকাৰ কৰিছে। আত্মস্বৰূপে তেওঁৰেই সকলো জীৱকে বাহিৰে ভিতৰে আলিঙ্গি আছে।

দ্বিতীয়ত, লৌকিকতাৰ খাতিৰত, তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ পাদস্পৰ্শও কৰা নাই, আঁতৰতে সেৱা কৰি মনেৰেই তেওঁৰ মূৰ্তি আলিঙ্গন কৰিছে।

তৃতীয়ত, পতিৰ হিত আৰু কল্যাণ চিন্তাই পত্নীতাৰ ধৰ্ম। চিকিৎসাধীন স্বামীয়ে চিকিৎসকৰ নিৰ্দেশৰ বিপৰীতে অপথ্য খাবলৈ দিবলৈ পত্নীক আদেশ কৰিলে পত্নীয়ে সেই আদেশ পালন কৰা উচিত হ'ব নে? তেনে আদেশ পালন নকৰা পত্নীক সমাজে

বা শাস্ত্ৰই অবাধ্যা বা অসতী বুলি ক'ব নে?

এই দৰে গৃহস্থীজীৱন তথা সমাজ জীৱনতো নাৰীক নিজস্ব মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটত।

সমাজত সংহতিৰ প্ৰয়োজনীয়তা : 'সংহতি কাৰ্যসামিকা' : বৈষ্ণৱ ধৰ্মই সমাজৰ সৰ্বাঙ্গীন উন্নতিসাধন কৰি অসমৰ সমাজক একতাৰ মন্ত্ৰত দীক্ষিত কৰি তুলিলে। বৈষ্ণৱসাহিত্য সৰ্বজনৰ সাহিত্য, সৰ্বজনৰ সৰ্বাঙ্গীন উন্নতিয়ে এই সাহিত্যৰ লক্ষ্য। "শুনিয়েক সৰ্বজন কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ"—"সমস্ত সমাজে ঘোষিও হৰি"—"জানি সবজনৰে বোলা ৰামৰাম" (পাৰিজাত হৰণ; মুক্তিমঙ্গল),—"আহে সামাজিক লোক, তা দেখহ, শুনহ, নিৰন্তৰে হৰি বোল হৰি।" এই সমূহীয়া স্বাৰ্থৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়ে মহাপুৰুষে প্ৰথম নাটত, "দ্বিজসৱ", "দ্বিজপত্নীসৱ", "গোপবালকসৱ" আদি সমষ্টিগত চৰিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ কৰিলে।

সমাজত নেতাৰ স্থান, শিষ্টাচাৰৰ চানেকি : সমষ্টিগত জীৱন একোজন উপযুক্ত নেতাৰ যোগেদি পৰিচালিত হ'ব লাগিব, এই আদৰ্শও 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ যোগেদি শঙ্কৰদেৱে দেখুৱাই গৈছে। ভোকাতুৰ গোপবালকসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিৰ্দেশ বিনাবাক্যব্যয়ে পালন কৰিছে। এজন বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ উপদেশত দ্বিজসকল গোকুললৈ যোৱাৰপৰা বিৰত থাকিল।

গোপবালকসকলৰ সুমৰ্জিত, ভদ্ৰ ব্যৱহাৰৰ যোগেদি সামাজিক শিষ্টাচাৰৰ আৰ্হিও দাঙি ধৰা হৈছে।

ৰাজ-ৰোষৰ বাস্তৱ ৰূপ : মূল ভাগৱতত কংসৰ ভয়ত দ্বিজসকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাষলৈ নোযোৱাকৈ থকাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এই ৰাজ-ৰোষৰ পৰিণতি কিমান গভীৰ আৰু ব্যাপক হ'ব পাৰে নাটত বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণৰ উক্তিৰ যোগেদি সুস্পষ্ট হৈছে। যি ৰাজ-ৰোষৰ ভয়ত বিপ্ৰসকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাষলৈ যোৱাৰপৰা বিৰত থাকিব লগা হৈছিল, সেইসকলৰে সতি-সন্ততিয়ে নাট্যকাৰৰদ্বাৰা প্ৰচাৰিত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সেই ভক্তি-ধৰ্মৰ বিৰুদ্ধে ৰাজচ'ৰাত থিয় হৈছেগৈ,—সেই ঐতিহাসিক ঘটনাৰ শ্লেষাত্মক ইঙ্গিতো (irony) এই উক্তিৰ প্ৰচ্ছন্ন।<sup>১৪</sup>

২৪ শঙ্কৰদেৱে ধূৱাহাটাত থাকোতে ভক্তি-ধৰ্ম-বিৰোধী ব্ৰাহ্মণ পণ্ডিত শ্ৰীধৰ ভট্টাচাৰ্য, কৰ্মিৰাজ মিশ্ৰ, বট্ঠাকৰ কন্দলি আদিৰ লগত বাদ-প্ৰতিবাদত নামিব লগা হৈছিল। তৰ্কত হাৰিও তেওঁলোকে চুহুং দিহিঙীয়া বজাৰ ওচৰত শঙ্কৰদেৱৰ বিৰুদ্ধে শ্ৰাদ্ধ-বিধি এৰি পাৰশু মতত চলা বুলি গোচৰ।<sup>১৫</sup>

সমসাময়িক শিক্ষা-পদ্ধতিৰ প্ৰতি বন্ধ দৃষ্টি : 'পৰ উপদেশত পণ্ডিত হোৱা' উক্তিৰ যোগেদি সম-সাময়িক শিক্ষা পদ্ধতিৰ ওপৰত শঙ্কৰদেৱে কিবা কটাক্ষপাত কৰিছে

নে কি? সমসাময়িক ছাত্ৰশাল বিলাকত ভাগবত শাস্ত্ৰ সম্পূৰ্ণকৈ বা 'শ্ৰীধৰ স্বামীৰ টীকা সম্বলিত ভাগবত' (ড° নেওগদেৱৰ মতে) পাঠ্য তালিকাভুক্ত নাছিল নে কি? ২৭

অৱশ্যে 'পৰ উপদেশত পণ্ডিত' হোৱা ভাটো-শিক্ষা ব্যৱস্থা আজিও আমাৰ দেশত সুপ্ৰচলিত।

সাম্বৰণি : 'অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ' প্ৰবন্ধটো নতুনকৈ হাত ফুৰাবলৈ লওঁতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটখনৰ সুকীয়া এক

কৰিছিল। তেতিয়ালৈকে আহোম স্বৰ্গদেৱসকলে হিন্দুধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা নাছিল, গতিকে দুই-এটা কথা সুধিয়ে ব্ৰাহ্মণসকলক তিৰস্কাৰ কৰি গোচৰ শেষ কৰিলে।

ড° নেওগদেৱৰ 'শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ' গ্ৰন্থৰ (৪র্থ তাণ্ডৰণ) পৃষ্ঠা ৯৬ আৰু ১০২ চাওক।

২৫ তেলপানী সত্ৰাধিকাৰ শ্ৰদ্ধাপদ শ্ৰীশ্ৰীমোহনচন্দ্ৰ মহন্তদেৱে এই লিখকক কয় যে ভাগবত পাঠ্যভুক্ত নাছিল, আনকি উপনিষদো পাঠ্য নাছিল।

স্বৰ্গীয় বেজবৰুৱাদেৱৰ 'শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱ' গ্ৰন্থত পাওঁ, জগদীশ মিশ্ৰই সাদিনে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱক ভাগবত পাঠ আৰু ব্যাখ্যা শেষ কৰি শুনোৱাৰ পিছত, "শঙ্কৰদেৱে সম্পূৰ্ণ ভাগবত শাস্ত্ৰখনৰ নকল এখন নিজ হাতে লিখি ল'লে।" (২য় সংস্কৰণ পৃঃ ৪০)।

শ্ৰীমাধৱদেৱৰ এবাৰ গণককুচিৰপৰা বণ্ডুকালৈ যাবলৈ গৈ ভেলাত থকা শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ ওচৰত অনুমতি লবলৈ যায়। ভেলালৈ যোৱাৰ বাটত দেৱদত্ত অধ্যাপকৰ ছাত্ৰশালত ছাত্ৰসকলে ধাতু, সূত্ৰ সধা, সজ্জি, বৃত্তি পঢ়াৰ শব্দ শুনি ৰেদকৈ "বাকৰণৰ পৰ্যায় আনি ঘোষা কৰি মাতি আঁতৈ সবত (লগত) যোৱা বাকলি পো ৰাম আঁতৈ আদি) শুনাইছে। ঘোষা—"স্বৰ্ঘ গৌবিন্দ মৃত ডজহো গৌবিন্দ মৃত, বোলহো গৌবিন্দ সৰ্বক্ষণে। মৰণ সম্বিত ভৈলে, গৌবিন্দেমে ৰাখিবন্ত, নাৰাখিব দুকণ্ড কৰণে।"

আলোচনালৈ হঠাৎ মনটো আকৰ্ষিত হ'ল। আৰম্ভ কৰাৰ পিছত নিজৰ জ্ঞান-বুদ্ধিৰ চাৰিসীমাটো তৎক্ষণাত দৃষ্টিগোচৰ হ'ল। এই আৱিষ্কাৰ অতি বেদনাদায়ক। যি কি নহওক, কেবাজনো সুধীলোকৰ সহায়ত প্ৰায় চাৰিমাহৰ মুৰত আলোচনাটো একপ্ৰকাৰে সম্পূৰ্ণ কৰিলোঁ।

প্ৰকৃততে আমাৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্য 'সুগম' নে? আমাৰ উচ্চ-শিক্ষালয়বিলাকত বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ পঠন-পাঠনৰ ব্যৱস্থা যে উৎসাহ

শ্ৰীমাধৱদেৱৰ ৰেদৰ কাৰণ বুজি ৰাম আঁতৈয়ে সুধিছিল, "....দেহাৰ বৃত্তিত অনেক দেৱ-দেৱীক পূজে পণ্ডিত হৈ। আৰনো গতি কি হ'ব অস্তে?" উত্তৰত মাধৱদেৱে ঘোষা এটি ৰচনা কৰি মাতি শুনায় : তৰুশাস্ত্ৰ মহাব্যাখ্যা, তাহাত নিপুণ পতি, তান শিষ্য ভৈল পুত্ৰপ্ৰায়। সংসাৰ বনত পশি পতি-পুত্ৰ সম্বন্ধিত উপনিষদ ধেনু ধৰি যায়।" (কথাগুৰু চৰিত : পৃঃ ১৯৬)

'কথাগুৰু চৰিত'ত পোৱা যায় যে এবাৰ নদীয়া শান্তিপুৰৰপৰা কবিচন্দ্ৰ নামে

এজন পণ্ডিতে তিনিশ ষাঠিজন ছাত্ৰ লৈ মহাৰাজ নৰনাৰায়ণৰ ওচৰলৈ আহিল বাদ কৰিবলৈ পণ্ডিত বিচাৰি। নৰনাৰায়ণে তেওঁৰ লক্ষ্যৰ শূদ্ৰ শব্দৰৰ ওচৰলৈ যাবলৈ ক'লে। তেওঁ বিচাৰি গৈ চিলাৰায় দেৱানৰ ঠাইত মহাপুৰুষ শব্দৰদেৱে নৱমস্কন্ধ ভাগৱত লিখি থকা পাই শব্দৰ লক্ষ্যৰ তেৱেঁইনে সুধিলে। শ্ৰীশঙ্কৰে তেওঁৰে কিঙ্কৰ বুলি নিজৰ চিনাকি লুকুৱালে। ভাগৱত লিখা বুলি জানি কবিচন্দ্ৰই ক'লে, "তোমৰা শূদ্ৰে ভাগৱত লিখিব পঢ়িব নপৰা।" শঙ্কৰদেৱে উত্তৰত দ্বাদশস্কন্ধৰ পদ মাতি (শ্লোক) চাৰিও জাতিয়ে পঢ়িব পায় বুলি শাস্ত্ৰৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰিলে :

“ইটো মহাভাগৱত দ্বিজ সৰে পঢ়ে যদি  
হোৱে আতি তাৰ মন সিদ্ধি।  
ক্ষত্ৰিয়ে পঢ়িয়া পাইবে সসাগৰা বসুমতী  
শূদ্ৰ পঢ়ি পাৰে নৱনিধি।।”

পত্নী-প্ৰসাদ নাটত সমসাময়িক শিক্ষা পদ্ধতিৰ ওপৰত কটাক্ষপাতৰ কাৰণ এনেবিলাকেই যথেষ্ট হ'ব।

জনক নহয়, নিজৰ অভিজ্ঞতাৰপৰাই সেইকথা ক'ব পাৰোঁ। 'নামঘোষা' বা আন তত্ত্বপ্ৰধান গ্ৰন্থৰ কথা এৰিও কীৰ্ত্তন, দশম, নাট, বৰগীতৰ সৌন্দৰ্য বিচাৰ আৰু ৰসোপলব্ধি সংস্কৃত ভাষা সাহিত্যত সুপণ্ডিত আৰু সহৃদয় লোকৰদ্বাৰাহে সম্ভৱ। কাৰণ মহাপুৰুষে সংস্কৃত শাস্ত্ৰৰ সমুদ্ৰ মন্থন কৰিহে এই অমৃতভাণ্ডাৰ আমালৈ দান কৰি গৈছিল। শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাৰ গভীৰতালৈ লক্ষ্য কৰিয়ে দামোদৰদেৱে ভট্টদেৱক সুগম কৰি ভাগৱত ৰচনা কৰিবলৈ যি উপদেশ দি গৈছিল, এই আলোচনাৰ প্ৰতিটো শাৰীতে সেই বিখ্যাত উক্তিটোলৈ ঘনাই মনত পৰিছিল :

‘তাতো কৰি সুগম কৰিও ভাগৱত।’

## পৰিশিষ্ট

(ৰামায়ণৰ যুদ্ধকাণ্ডত ৰাৱণ বধৰ পিছত সীতাৰ প্ৰতি ৰামৰ উক্তি)

“তোমাৰ মঙ্গল হওক। তুমি জানা এই ৰণপৰিশ্ৰম—  
সুহৃদসকলৰ বাহুবলেৰে যিহৰপৰা মুক্ত হৈছোঁ— এয়া তোমাৰ কাৰণে  
কৰা নাই। নিজৰ চৰিত্ৰ ৰক্ষা, সৰ্বত্ৰ অপবাদ খণ্ডন, আৰু আমাৰ বিখ্যাত  
বংশৰ গ্লানি দূৰ কৰিবৰ কাৰণেই এই কাৰ্য কৰিছোঁ। তোমাৰ চৰিত্ৰত  
মোৰ সন্দেহ হৈছে। চকুৰোগীৰ সম্মুখত বস্তু যেনেকুৱা, মোৰ পক্ষেও  
তুমি সেইদৰে কষ্টকৰ। তুমি ৰাৱণৰ কোলাত নিপীড়িত হৈছাঁ, ৰাৱণে  
তোমাক দুষ্ট চকুৰে চাইছে, এতিয়া যদি তোমাক পুনৰগ্ৰহণ কৰোঁ তেন্তে  
কেনেকৈ নিজৰ মহৎ বংশৰ পৰিচয় দিম? যি উদ্দেশ্যেৰে তোমাক  
উদ্ধাৰ কৰিলোঁ, সি সিদ্ধ হ’ল, এতিয়া আৰু তোমাৰ প্ৰতি মোৰ আসক্তি  
নাই, তোমাৰ য’লৈকে ইচ্ছা যোৱাঁ। মই মন স্থিৰ কৰিছোঁ—লক্ষ্মণ,  
ভৰত, শত্ৰুঘ্ন, সুগ্ৰীব বা ৰামস বিভীষণ, যাকে ইচ্ছা কৰাঁ তেওঁৰ  
ওচৰলৈকে যোৱাঁ বা তোমাৰ যি অভিকচি তাকে কৰাঁ। সীতা, তুমি  
দিব্যকপা মনোৰমা, তোমাক নিজৰ ঘৰতে পাই ৰাৱণে অধিককাল  
ধৈৰ্য্য অৱলম্বন কৰা নাছিল।”

“ন হি ত্বাং ৰাৱণোদৃষ্টা দিব্যকপাং মনোৰমাম্।

মৰ্ষয়তাচিৰং সীতে স্বগৃহে পৰ্যৱস্থিতাম্।।”

ৰাজশেখৰ বসুৰ ভাঙনিৰপৰা (বাল্মিকী ৰামায়ণ)

(মন কৰিবলগীয়া এয়ে যে নিজৰ সৈন্য-সামন্ত, সেনাপতি  
আৰু ভ্ৰাতৃ লক্ষ্মণৰ সম্মুখত ৰাজত্বাভাবে ৰামে সীতাক এইখিনি কথা  
কৈছিল। ‘আৰ্যপুত্ৰ’ (স্বামী) সকলৰ নিজৰ পত্নীৰ (অনাৰ্য্য) প্ৰতি এনে  
দুৰ্বাক্য ব্যৱহাৰৰ আঁৰত কিমানখিনি বিজাতীয় ঘৃণা প্ৰকাশ পাইছে সহজে  
অনুমোয়।)



## প্ৰসঙ্গীয়া টোকা (ক)

।। বাসুদেৱ-কৃষ্ণ ।।

‘বাসুদেৱ-কৃষ্ণ’ আৰু ‘গোপাল-কৃষ্ণ’ এজন নে দুজন ব্যক্তি এই লৈ পণ্ডিতসকলৰ মাজত তৰ্কৰ অৱকাশ আছে।\* তাৰ উপৰি অতি পুৰণি পাঞ্চৰাত্ৰ মতৰ ‘বাসুদেৱ’ বুলি নিজকে প্ৰচাৰ কৰা দুজন ব্যক্তিৰ নাম ভাগৱত পুৰাণত পাওঁ এজন ‘বাসুদেৱ-কৃষ্ণ’ স্বয়ং আৰু অননজন হ’ল কৰুষ্ণ দেশৰ ৰজা পৌণ্ড্ৰক। পাঞ্চৰাত্ৰ মত অতি প্ৰাচীন (উপনিষদৰ যুগৰ) বুলি ধৰা হয় আৰু এই মতৰ প্ৰচাৰক নাৰদমুনি। অৱশ্যে বৰ্তমান প্ৰচলিত অধিকাংশ পাঞ্চৰাত্ৰ সংহিতা খৃষ্টজন্মৰ পিছৰ ৰচনা বুলি পণ্ডিতসকলে কয়। সাত্বত মত আৰু পাঞ্চৰাত্ৰ মত দুটা বিভিন্ন মত নহয়, অৰ্থাৎ একেটাই। ভাগৱত পুৰাণৰ কৃষ্ণ-বাসুদেৱ সাত্বত বংশৰ লোক আছিল কাৰণে তেওঁ নিজকে একমাত্ৰ ‘বাসুদেৱ’ (বসুদেৱৰ পুত্ৰ) বুলি প্ৰচাৰ কৰিছিল। আনহাতে ভাগৱত পুৰাণতে (দশম স্কন্ধ : অনন্তকন্দলীৰ ভাণ্ডনি, ‘শ্ৰীকৃষ্ণদ্বাৰা পৌণ্ড্ৰক বাসুদেৱ আৰু কাশীৰাজ বধ’) কৰুষ্ণদেশৰ পৌণ্ড্ৰক নামৰ এজন ৰজাই নিজকে ‘বাসুদেৱ’ বুলি জাহিৰ কৰি বাসুদেৱৰ চিহ্নবিলাকো ধাৰণ কৰিছিল আৰু শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰত্যাহ্বান জনাইছিল :

‘কৰুষ্ণ দেশৰ ৰাজা পৌণ্ড্ৰক বুলি যাক।

মূঢ় সিটো বাসুদেৱ মানি আপোনাক ।।

বাসুদেৱ চিহ্ন যত সাজি দুষ্টাশয়।

কৃষ্ণক লাগিয়া দূত পাঞ্চি দিলা তয় ।।.....

‘একমাত্ৰ বাসুদেৱ নাহি আৰু দুই।

তুমি বাসুদেৱ বোলাৱস কোন মুই ।।’.....”

বাসুদেৱ চিহ্নসমূহ হ’ল, শংখ-চক্ৰ-গদা-পদ্ম, কৌমুভ, পীতবস্ত্ৰ,

\* ‘অষ্টমীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা’ প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

১

এ

নীল কলেবৰ, সাৰঙ্গ-ধনু ইত্যাদি। এই নকল চিহ্নবিলাক লৈ নকল বাসুদেৱ সজা পৌণ্ড্ৰক ৰজাক শ্ৰীকৃষ্ণই অৱশ্যে যুদ্ধত বধ কৰে।

কীৰ্ত্তন পুথিতে পাওঁ মুচুকুন্দৰ স্তুতিত শ্ৰীকৃষ্ণই মুচুকুন্দক নিজৰ পৰিচয় দিওঁতে

তেওঁ যে বসুদেব-পুত্ৰ, এই কথাৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দিছে :

“যদুকুলে ভৈলো জাত।

বসুদেব মোৰ তাত।

আতেসে পণ্ডিত লোকো।

বাসুদেব বোলে মোকে।।” —শঙ্কৰদেব

ভাৰতবৰ্ষত এতিয়ালৈকে তিনিজন বিশিষ্ট লোকে নিজকে ঈশ্বৰ বুলি ঘোষণা কৰিছে— এজন উপনিষদৰ ঋষি ঘোৰ আঙ্গিৰস, ইজন ভাগৱত পুৰাণৰ দৈৱকীনন্দন বাসুদেব-কৃষ্ণ (যি নিজকে পৰমব্ৰহ্ম বুলিও ঘোষণা কৰিলে) আৰু তৃতীয়জন হ'ল বৰ্তমান যুগৰ সত্যসাই বাবা। ভাগৱত পুৰাণে অৱশ্যে গোপাল-কৃষ্ণ আৰু বাসুদেব-কৃষ্ণ একেজন বুলি কৈছে আৰু তেওঁকেই ভগৱান স্বয়ং বুলি কৈছে। অসমৰ বৈষ্ণৱসকলে শ্ৰীকৃষ্ণকে একমাত্ৰ ভজনীয় দেৱতা, স্বয়ং ভগৱান, পূৰ্ণব্ৰহ্ম, বিষ্ণু আৰু নাৰায়ণেৰে অভেদ বুলি মানি লৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণই নিজক বসুদেৱৰ পুত্ৰ অৰ্থত ব্যাকৰণৰ সূত্ৰমতে পণ্ডিতসকলে ‘বাসুদেৱ’ বুলি কয় বুলিহে কৈছে। কিন্তু ভাগৱত, মহাভাৰত ৰচনাৰ আগৰ সময়ত ‘বাসুদেৱ’ শব্দটো সেইদৰে সিদ্ধ হোৱা নাই। পাণিনীয়ে “বাসুদেৱ এওঁৰ ভক্তিৰ পাত্ৰ”— এই অৰ্থত বাসুদেৱক শব্দটো সিদ্ধ কৰিছে। বাসুদেৱ এটা সুকীয়া নাম (ড° নেওগদেৱৰ ‘শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ’ পৃঃ ১৮-১৯ চাওক)।

পাণ্ডুৰাত্ৰ আদি বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ ক্ৰমবিকাশৰ বিষয়ে অনুসন্ধিৎসু সকলে শ্ৰীযুত বাপচন্দ্ৰ মহন্তদেৱৰ বিজ্ঞত অধ্যয়নপুষ্ট গ্ৰন্থ ‘ভাৰতীয় ধৰ্মসাধনা’ আৰু চাৰ আৰ. জি. ভাণ্ডাৰকাৰদেৱৰ ‘বৈষ্ণৱবিজয় শৈৱবিজয়’ নামৰ ইংৰাজী গ্ৰন্থখন পঢ়ি চাব পাৰে।

## পৰিশিষ্ট (খ)

### শব্দৰ টোকা :

দাৰা—দীৰ্ঘ্যতে এভিৰিতি দাৰা ইতি প্ৰভাকৰেণ । গুঢ়কাৰেণ তু দৃ বিদাৰণে  
দীৰ্ঘ্যতে ভ্ৰাতাদিভ্যঃ স্বপতিঃ পৃথক ক্ৰিয়তে এভিঃ স্ত্ৰীভিঃ ইতি ।

ভ্ৰাতৃ আদিৰপৰা স্বপতিক পৃথক কৰাৰ কাৰণেও দাৰা আখ্যা  
দিয়া হয় ।

পত্নী—পতি শব্দৰ পিছত স্ত্ৰী-লিঙ্গত ঈ প্ৰত্যয় হৈ পত্নী শব্দ হৈছে ।  
নকাৰ আৰ্ষমতে হ'ল ।

“পত্যাসহ যজ্ঞ বিবাহ সম্বন্ধৱতী পত্নী ।” পতিৰ সৈতে যজ্ঞ  
বিবাহত সম্বন্ধ হৈছে যাৰ এই অৰ্থত পত্নী শব্দৰ ব্যৱহাৰ । যজ্ঞৰ লগত  
শূদ্ৰৰ অথবা হোমাদিৰ অধিকাৰ নাথাকিলেও ব্ৰাহ্মণৰদ্বাৰা পৰম্পৰাগত  
পতিৰ লগত পত্নীৰ সম্বন্ধ স্থাপন হয় । গতিকে পতিৰ সুখ-দুখৰ সমান  
ভাগী হ'ব যেয়ে সেয়ে পত্নী ।

ভাৰ্য্যা—ভৃ + ক্যপ্ স্ত্ৰীয়ামাপ্ ।

“সা ভাৰ্য্যা যা গৃহে দক্ষা

সা ভাৰ্য্যা যা প্ৰজাবতী ।

সা ভাৰ্য্যা যা পতিপ্ৰাণা

সা ভাৰ্য্যা যা পতিব্ৰতা ।।” (হিতোপদেশ)

জায়া—জন্ + যক্ ।

“পতিভাৰ্য্যাং সংপ্ৰবিশ্য গৰ্ভোভূত্বেহজায়তে

জায়ায়াস্তদ্ধি জায়াত্বং যদস্যাং জায়তে পুনঃ ।”

‘(মনুস্মৃতি)

পতিয়ে ভাৰ্য্যাৰ গৰ্ভত প্ৰবেশ কৰি আকৌ সন্তানৰূপে জন্ম  
গ্ৰহণ কৰে কাৰণে ভাৰ্য্যাৰ নাম জায়া ।

জায়া : পত্নী :

“ঋক্বেদত পত্নী বুজোৱা তিনিটা শব্দ ওচৰা-ওচৰিকৈ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে—জায়া, জানী, পত্নী। জায়াৰ বিশেষ অৰ্থ হ’ল পতিৰ প্ৰেমৰ পাত্ৰী ; জানীৰ অৰ্থ সন্তানৰ জননী ; আৰু পত্নীৰ অৰ্থ যজ্ঞ কাৰ্যত অংশ গ্ৰহণকাৰিণী। অৱশ্যে বেলেগ বেলেগ কামৰ কাৰণে একাধিকা গৃহিণী আছিল নে ঠাৱৰ কৰি ক’ব নোৱাৰি....পত্নীৰ কিন্তু যজ্ঞত ভাগ লোৱা আৰু অগ্নিত আহুতি আদি দিয়াৰ নিশ্চিত অধিকাৰ আছিল।”

(*Women in the Vedic Age*--by Sakuntala Rao Shastri, p. 19, published by Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay.)

## ।। অক্ষীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষা ।।

মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ প্ৰক্ষিপ্ত নাট : অসমৰ বৈষ্ণৱ  
সাহিত্যত ৰাধা চৰিত্ৰ

অক্ষীয়া নাটৰ ভাষাৰ আলোচনাত ব্ৰজাৱলীৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি প্ৰধানকৈ আকৃষ্ট হোৱাত সংলাপৰ ভাষাৰ প্ৰতি আওকাণ কৰি আহিছোঁ। অক্ষীয়া নাটৰ (শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ) বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ বচনত কেনেকুৱা শব্দাৱলীৰ প্ৰয়োগ ঘটিছে, সেইবিলাক শব্দই চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্বক কেনেভাৱে ফুটাই তুলিছে, তাৰ আলোচনা নিশ্চয় কৌতুহলোদ্দীপক হ'ব, সন্দেহ নাই।

নাটকৰ ভাষা সদায় চৰিত্ৰৰ উপযোগী হ'ব লাগে। সংলাপ ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত এই নীতি বা সূত্ৰটোকে অনুসৰণ কৰা হয়। কিন্তু তাকে ঠৰঙাভাৱেই গ্ৰহণ কৰিলে নহ'ব। 'উপযোগিতা'ৰ অৰ্থ কি, আৰু চৰিত্ৰ একোটাৰ উপযোগিতা কি কি গুণ বা লক্ষণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, প্ৰথমে সেই বিষয়ে পৰিষ্কাৰ হৈ ল'ব লাগিব।

সম্প্ৰতি শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটখনৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য ডাঙৰীয়াই, 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি' গ্ৰন্থত মাধৱদেৱৰ প্ৰক্ষিপ্ত বুলি সন্দেহ কৰা নাট কেইখন প্ৰক্ষিপ্ত নহয় বুলি প্ৰমাণ কৰিবলৈ আগবঢ়োৱা যুক্তিখিনিলৈ চকু পৰিল। তেওঁ প্ৰক্ষিপ্ততা সম্পৰ্কে প্ৰথমে অমোঘ যুক্তি দাঙি ধৰিও হঠাৎ মত সলাই ক'ব খুজিছে যে ভাষাৰ ফালৰপৰাই এই নাট কেইখন, ৰাধাৰ উপস্থিতি সত্ত্বেও, প্ৰক্ষিপ্ত বুলি ধৰিব নোৱাৰি।

তেওঁ লিখিছে, ".....'কোটোৰা খেলা'ত 'মাৰৰ পৈ' গ্ৰাম্য সম্বোধন গোৱাল-গোৱালিনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন, গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষাৰূপে দোষণীয় বুলিব নোৱাৰি। তেতিয়াহ'লে তেওঁৰ 'পিম্পৰা-গুচোৱা' আৰু 'অৰ্জুনভঞ্জন' নাট দুখনতো প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেকা আহি পৰে। প্ৰথমখনত গোৱালিনীৰ প্ৰতি কৃষ্ণই এঠাইত কৈছে,— 'আপুন গৃহে লৱণু খাবল; অৱ ভতাৰক ভয়ে হামাকু অপযশ দেহ'। দ্বিতীয়খনত এঠাইত নন্দই যশোদাৰ প্ৰতি তৰ্জন-গৰ্জন কৰিছে এইদৰে— 'আহে দাসিক দাসি, বান্দি : ঢাঙ্গি গোৱাৰি'। ৰস পৰিবেশনৰ উদ্দেশ্যে প্ৰয়োগ কৰা এনেবিধৰ দুই এটা উক্তি-প্ৰত্যাশ্ৰুতিয়েই

নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত কৰিব নোৱাৰে”।

আকৌ, নাটত যে বহিৰাগত ব্যক্তিয়ে হাত বুলাব নোৱাৰে সেই যুক্তিৰ সমৰ্থনত তেওঁ লিখিছে, “...শেষ কথা, সাঁচিপতীয়া এই নাটবোৰ প্ৰায়েই সত্ৰ বা সত্ৰ-সদৃশ পৰিত্ৰ অধিষ্ঠানৰপৰা উদ্ধাৰ কৰি অনা হৈছে। দায়িত্বশীল মহলত ইয়াৰ সংৰক্ষণৰ ব্যৱস্থা আছে। বহিৰাগত কোনো ব্যক্তিয়ে ইয়াৰ ওপৰত হাত বুলাব পাৰে বুলি সন্দেহ নহয়। এনেস্থলত অবাঞ্ছনীয় ৰচনা বা প্ৰক্ষিপ্ত উক্তি প্ৰত্যুক্তিৰ আমদানি ইয়াত কোন সূত্ৰত কেনেদৰে হ’ব পাৰে ভাবিব নোৱাৰি।” (দুয়োটা উদ্ধৃতি ‘অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি’ ২ য় সং, ৫০ পৃষ্ঠাৰপৰা অনা।)

বৰ্তমানৰ আলোচনাত আগবাঢ়িবৰ কাৰণে ড° ভট্টাচাৰ্যৰ মন্তব্যকে ভেটি কৰি লৈছোঁ। জয়জয়তে তেওঁৰ দ্বিতীয় যুক্তিৰ বিৰুদ্ধে এটা কথালৈ তেওঁৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি লৈছোঁ। বৈষ্ণৱ পদপুথি সমুহতহে, বিশেষকৈ থাপনাত থোৱা গ্ৰন্থ কেইখনতহে (কীৰ্ত্তন, দশম, নামঘোষা, ৰত্নাৱলী, গুণমালা) যিয়ে সেয়ে হাত দিব নোৱাৰে। নাটসমূহক থাপনাত থোৱা নহয়। ভাওনা কৰিবলৈ একোখন নাটককে বহু ঠাইৰ ৰাইজে নিয়ে। তেতিয়াৰ দিনত নতুন নতুন পাণ্ডুলিপি তৈয়াৰ কৰা কাৰ্য সহজ নাছিল। ‘অঙ্কৱলী’ত সংগৃহীত নাটৰ সংগ্ৰহৰ স্থান প্ৰতিখন নাটৰ পাদ-টীকাত স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে উল্লেখ কৰি গৈছে। সেইমতে ‘কোটোৰা খেলা’খন, “ধূপধাৰাৰ বাহুৰাম পাটগিৰিৰ ঘৰত পোৱা ১৩১২ চনত (?) নকল কৰা এখন সাঁচিপাতৰ পুথি আৰু গোৱালপাৰাৰ এখন নকল বহীৰপৰা উদ্ধৃত।” ‘ৰাসখুমুৰা’খনো সেইদৰে, “চমৰীয়া সত্ৰৰ ডেকা অধিকাৰ শ্ৰীযুত উমাকান্তদেৱ অধিকাৰৰপৰা পোৱা ১৮০৩ শকত লিখা তুলাপাতৰ পুথি এখন আৰু এখন বৰপেটা সত্ৰৰ নকল বহীৰপৰা উদ্ধৃত।” গতিকে “তুলাপাতত লিখা”, “নকল বহীৰপৰা লোৱা” নাট কেইখন কেনেকুৱা অৱস্থাৰপৰা লোৱা হৈছে পাঠকে নিজেই বুজিব পাৰিব। এতিয়া চৰিত্ৰৰ ভাষা সম্পৰ্কীয় প্ৰশ্নটোলৈ আহোঁ।

‘কোটোৰা খেলা’ৰ ভাষা (মাৰৰ পৈ) চৰিত্ৰোচিত ভাষা বুলি ড° ভট্টাচাৰ্যই কৈছে। কিন্তু সেই ঠিকতাৰ ভেটি কি সেই সম্পৰ্কে বহুলাই দেখুওৱা নাই। আনহাতে সেই গ্ৰন্থৰে ৪৮ পৃষ্ঠাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই বচনক অবাইচ বচন বুলিও তেওঁ কৈছে। সেইদৰে মাধৱদেৱৰ নাটৰ ভাষা সম্পৰ্কীয় আলোচনাত লিখিছে,—“কোনো কোনো ঠাইত অতি লঘু আৰু গ্ৰাম্য ভাষাই ভাষাৰ মান পৰ্যন্ত স্থলন কৰা যেন লাগে। যেনে—‘মাৰৰ পৈ’ (কোটোৰা খেলা)। ‘অৱ ভতাৰক ভয়ে হামাক অপযশ দেৱত’—(পিম্পৰা গুচোৱা খুমুৰা) গোৱালিনীৰ প্ৰতি শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তি।”

(অঃ নাঃ সাঃ জিঃ ৫২ পৃঃ)।

মুঠতে তেওঁৰ সিদ্ধান্তৰপৰা বুজা গ’ল যে অসমীয়া নাটৰ ভাষা ‘চৰিত্ৰোচিত

ভাষা’। শ্ৰীকৃষ্ণও গোবাল যেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখত ‘অবাইচ উক্তি’ থাকিব পাৰে।

এনে মন্তব্যৰ বিচাৰ কৰিবলৈ হ’লে প্ৰথমে আমি অক্ষীয়া নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ বিষয়ে প্ৰথমতে আলোচনা কৰিব লাগিব। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে অৱশ্যে অক্ষীয়া নাটৰ ৰচনাৰ উদ্দেশ্যৰ বিষয়ে পাহৰি যাব নালাগিব। মহাপুৰুষৰ প্ৰচাৰিত নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰৰ কাৰণে আৰু কৃষ্ণ-ভক্তি বঢ়াবৰ কাৰণে অক্ষীয়া নাটসমূহ ৰচনা কৰা হৈছিল। বৈষ্ণৱসকলৰ একদেৱ শ্ৰীকৃষ্ণ স্বয়ং ভগৱান। তেৱেঁই বিষ্ণু, তেৱেঁই পৰমাট্মা, পৰমব্ৰহ্ম আৰু পৰমেশ্বৰ। তেৱেঁই আত্মাস্বৰূপে সৃষ্টিৰ প্ৰতিটো বস্তুকে বাহিৰে ভিতৰে আলিঙ্গন কৰি আছে। মায়ী নৰ-তনু ধৰি এই ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰকাশ কৰি যোৱা মানৱী লীলাসমূহকে নাটৰ যোগেদি (সাহিত্যৰ যোগেদি) ৰূপায়িত কৰি ভক্তসকলক তেওঁ দেখুৱা দয়া-কৰুণাৰ প্ৰতি সকলোৰে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে। বৈষ্ণৱ ভক্তৰ দৃষ্টিত ৰাম-কৃষ্ণ অভেদ হোৱাত ৰামৰ কাহিনী লৈও নাট ৰচনা কৰা হৈছে। আন নাটবিলাকত শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰধান চৰিত্ৰ। বাকী গোপ-গোপী, নন্দ-যশোদা-বলৰাম-গোপবালকসকল, ৰজা-ৰাণী, কোঁৱৰ-কুঁৱৰী, দেৱ-দেৱী, বাটৰুৱা, দ্বিজ-দ্বিজপত্নী, সুৰ-অসুৰ আদি সৎপক্ষীয় অসৎপক্ষীয় বিভিন্ন চৰিত্ৰই এই নাটবিলাকত জুম বান্ধিছে। সামাজিক জীৱনৰ বিভিন্ন স্তৰৰপৰা এই চৰিত্ৰসমূহ আহিছে। সেই বুলি নাটৰ বচনৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ সামাজিক মৰ্যাদাৰ উপৰিও সংলাপৰ মাজেদি চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাব, শিক্ষা-দীক্ষা, পাৰিবাৰিক সংস্কৃতি, ব্যক্তিগত ৰুচি-অৰুচি—এই সকলো প্ৰকাশিত হয়। এইখিনি কথাও অৱশ্যে স্বাভাৱিক অৱস্থাতহে সাধাৰণভাৱে সত্য। পৰিস্থিতি অনুযায়ী চৰিত্ৰৰ ভাষাই এইবিলাক গুণৰ এটাও প্ৰকাশ নকৰিব পাৰে। গতিকে ভাষা সদায় চৰিত্ৰৰ উপযোগী বোলাতকৈ পৰিস্থিতিৰ উপযোগী বুলিলেহে অধিক শুদ্ধ হ’ব। আনহাতে শক্তিশালী ব্যক্তিত্ব সম্পন্ন চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত যিকোনো পৰিস্থিতিতে ভাষা সদায় ব্যক্তিত্বৰ প্ৰকাশক, আৰু মৰ্যাদাসূচক।

অক্ষীয়া নাট ‘কেলি-গোপাল’ত গোপনাৰীসকল অনাচাৰী আৰু কামাতুৰা। তেওঁলোকৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি উক্তিও প্ৰেম-বিহ্বলতা আছে সঁচা, কিন্তু সকলোপ্ৰকাৰ গ্ৰাম্যতা দোষৰপৰা মুক্ত। ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ সখিত্ব আৰু স্বামীত্ব লাভৰ সৌভাগ্যযুক্ত এই গোপ-গোপীসকলৰ ভাষা সদায় মৰ্জিত আৰু সামাজিক ব্যৱহাৰ সদায় ভদ্ৰ। কোনো পৰিস্থিতিতে তেওঁলোকৰ ভাষাত শব্দৰ স্থলন আমি দেখিবলৈ নেপাওঁ। তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণক স্বয়ং ভগৱান বুলি জানে, মাত্ৰ যশোদা আৰু নন্দইহে পুত্ৰস্নেহত অন্ধ হৈ এই সত্য পাহৰি যায়।

‘পত্নী-প্ৰসাদ’ নাটত গৰখীয়া ল’ৰাবিলাকৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ কিমান ভদ্ৰ আৰু মৰ্জিত! তেওঁলোকে দ্বিজসকলক ‘গুৰুসৰ’ আৰু দ্বিজপত্নীসকলক ‘মাতাসৰ’ বুলিহে

সম্বোধন কৰিছে। (মূলত এনে সম্বোধন নাই।) তেওঁলোকৰ ভাষাৰ চানেকি চাওক :

“আহে গুৰুসব, তোৰাসব পৰম পণ্ডিত।.....”।

....“আহে মাতাসব, ওহিৰাম-কৃষ্ণ..... তোৰাসবক অন্ন-ব্যঞ্জন প্ৰাৰ্থি পঠাবল.....”।

‘কেলি-গোপাল’ নাটত বিবহ-কাতৰা গোপীসবৰ ভাষাৰ উদাহৰণ :.....“হে ঈশ্বৰ নাৰায়ণ,.....হে নাথ, .....সে হস্ত পদ্ম হামাৰ মাথে থৈয়ো নিয়া স্বামী : যাহেৰ স্মৰণে জগতত পাপ হৰে : সেহি পদ-পঙ্কজ : হামাৰ স্তন উপৰে অৰ্পহ নাথ.....”।

‘চোৰধৰা’ নাটত গোপবালকসকলৰ ভাষা : “আহে চান্দি গোবাৰি সব, হামাৰ স্বামী শ্ৰীকৃষ্ণক কৈছে কলঙ্ক দেসি.....”। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভাষা, “আহে চান্দি গোবাৰি সব, তোহো সব ছোড়হ, হামো নাহি ছোড়ো.....।”

সতী যশোদা গোবালৰ ৰজা নন্দৰ ৰাণী। তেওঁৰ অহঙ্কাৰ স্বাভাৱিক। তাতে আদহীয়া বয়সত ল’ৰাৰ মাক হবলৈ পাই তেওঁৰ অহঙ্কাৰ আৰু বাঢ়িছিল। শ্ৰীকৃষ্ণক কৰা শাসনৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ অহঙ্কাৰ আৰু জেদৰ পৰিচয় আমি শ্ৰীকৃষ্ণক বান্ধিব খোজা কাৰ্যতে বিশেষকৈ দেখিবলৈ পাওঁ। তলতীয়া প্ৰজা গোপীসকলক তেওঁ কঠোৰ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে সঁচা, সেয়ে হ’লেও তাৰ মাজেদি পুত্ৰস্নেহহে প্ৰকাশিত হৈছে :

“আহে চান্দি গোবাৰি সব ; দাসিক দাসী : তোহো সব হামাৰ ওহি বালক কৃষ্ণক চোৰ বুলিয়ে কলঙ্ক কৰসি,.....”, (চোৰধৰা)

ৰাণীয়ে বান্দীক গালিপৰা ভাষা হ’লেও এই ভাষাত ৰুচিক আঘাত কৰা শব্দৰ ব্যৱহাৰ নাই।

আনহাতে সাধাৰণ গোপীসকলৰ ভাষাৰ গাভীৰ্য চাওক :

“হে মাই যশোদা : তোহাৰি ঐচন দাৰুণ হৃদয় : ওহি মাণিক পুতলি শ্ৰীকৃষ্ণ : সব গোকুলক জীৱন প্ৰাণ : কৃষ্ণক মহিমা নাহি জ্ঞানত:...অতয়ে মহিমা দেখল : তথাপি জ্ঞান নাহি উপজল.....”।

এয়া ‘অৰ্জুণ - ভঞ্জন’ত যশোদাই শ্ৰীকৃষ্ণক বান্ধিবলৈ লোৱা দেখি গোপীসকলৰ কাতৰ উক্তি।

নন্দৰ চৰিত্ৰক অকল ‘অৰ্জুণ-ভঞ্জন’তে দেখিবলৈ পাওঁ। ‘কালিদমন’ত নন্দ আছে যদিও তেওঁৰ বচন নাই। যশোদাৰ বিপৰীতে নন্দৰ চৰিত্ৰ বৰ নিৰ্জুৰ ; গোপৰ ৰজা হ’লেও গাখীৰৰ ভাৰ লোৱাৰপৰা যাবতীয় গৃহ-কাৰ্যত (ৰাজ-কাৰ্যৰ উপৰিও) তেওঁ ব্যস্ত। বুঢ়াবয়সত একমাত্ৰ সন্তান শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখ দেখিছে, গতিকে নন্দই শ্ৰীকৃষ্ণক ‘জত ধন-জন-প্ৰাণ সবাতো অধিক দেখত’। (অঃ ভঞ্জন) পুত্ৰস্নেহৰ এনে আধিক্যতেই, সাধাৰণ কলহ এটা ভণ্ডাৰ অপৰাধত শ্ৰীকৃষ্ণক বান্ধি থোৱা দেখি খঙত হিতাহিত শূন্য হৈ তেওঁ যি ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰিছে, পিতৃ-হৃদয়ৰ ব্যাকুলতা প্ৰকাশত সেই ভাষাত সংযমৰ বাধা



ঢিলা হৈছে সঁচা, তথাপি সেই ভাষাত ‘গ্রাম্যতা’ বা ৰুচি-বিগৰ্হিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ নাই। শ্ৰীকৃষ্ণৰ বান্ধ মোকলাই কোলাত তুলি নন্দই যশোদাক গৰ্জিবলৈ ধৰিছে :

“আহে দাসিক দাসি বান্দি : ঢাক্সি গোৱাৰি ....হামু কত তপ কৰিয়ে : দেৱক বৰে : বৃদ্ধ বয়সত কৃষ্ণক পুত্ৰ পাৰল : সোহি প্ৰাণপুত্ৰ : বৃক্ষ পৰিয়ে : ক্ষেণকে মৰি যায় : গোসাঞিক বৰেসে এডাৰল : ....আপুন পুত্ৰক খাইতে চাৰল : কৃষ্ণক নখাই হামাক খাব.....তোহাক আজু মাৰিয়া প্ৰাণ লেৱব....।”

যশোদাই অৱশ্যে সমানে উত্তৰ দিছিল। ‘দাসিক দাসি, বান্দি আদি শব্দৰ বিপৰীতে, “তুহু হামাৰ ৰাখোৱাল” আৰু ‘ঢাক্সি গোৱাৰি’ৰ বিপৰীতে ‘আহে বুঢ়িয়া’ বুলি কৈছিল :

“আহে বুঢ়িয়া হামু গৃহৰ গহিণী, সৰ অধিকাৰ হামাৰ.....তোহাক কে পুছত : ছি :হামাক মাৰিতে আৱল..... কি কৃষ্ণক ধুৱাইতে খুৱাইতে দুখ পাৰল...।”

নন্দই অৱশ্যে মাৰক ছাৰি, “দোৱাজ মাতিতে নাই পাৰল।”

এতিয়া কথা হ’ল, ড° ভট্টাচাৰ্যই এই বুঢ়া-বুঢ়ীৰ দ্বন্দ্বখনত গ্ৰাম্যতা দোষ পাইছে আৰু এই ভাষা ‘মাৰৰ পৈ’ (‘কোটোৰা খেলা’) জাতীয় ভাষাৰ শাৰীৰ বুলি দেখুৱাব খুজিছে। ‘ঢাক্সি’ শব্দটোৰ অৰ্থ কি বুজি লৈ তেখেতে এনে মন্তব্য দিছে কব নেৱাৰো। স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে ‘অন্ধাৱলী’ৰ পৰিশিষ্টত ঢাক্সি (ঢান্দি) শব্দৰ অৰ্থ টেৰী, ঢেহেৰী, লুধুমী দিছে। উজনি অসমত একেটা অৰ্থতে ধেমহী আৰু লুধুমীও কয়। আটাই কেইটা শব্দৰ অৰ্থ হ’ল, শকত আৱত (চৰ্বিযুক্ত) তিৰোতা। দাসিক দাসি, বান্দি আদি শব্দ আমাৰ পুৰুষ সমাজে তিৰোতাৰ ক্ষেত্ৰত সদায় ব্যৱহাৰ কৰি আহিছে। কোনোৱে বাক্যত প্ৰয়োগ নকৰিলেও পুৰুষৰ চিন্তাত, দৃষ্টিভঙ্গিত তাকেই প্ৰকাশ পাই আহিছে। গছপৰি ভাগ্যে নমৰা বা আঘাত নোপোৱা পুত্ৰক কোলাত লৈ যি কোনো পিতৃয়ে সেই মুহূৰ্তত পত্নীৰ মুৰ্খামিত ইয়াতকৈও কঠুৰা শব্দ প্ৰয়োগ কৰিব পাৰে।

আনহাতে যশোদাৰ মতে, সকলো মাকৰ মতেই, নিজৰ পুত্ৰক শান্তি দিয়াৰ ‘ৰাইট’ তেওঁলোকৰ আছে। কাৰণ গৰ্ভধাৰণৰ উপৰিও খুৱাই-ধুৱাই আলপৈচান ধৰি সন্তান ডাঙৰ কৰাৰ দায়িত্ব তেওঁলোকৰ। যশোদাই, ‘সৰ অধিকাৰ হামাৰ’ বোলা উক্তিও অনাৰ্যলোকগোষ্ঠীৰ সমাজৰ মাতৃ-প্ৰাধান্য ব্যৱস্থাৰ ইঙ্গিতো থাকিব পাৰে।

“ভতাৰক ভয়ে”,—শ্ৰীকৃষ্ণৰ এনে উক্তিৰপৰাও ‘চোৰধৰা’ নাটত প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেকা পৰিব পাৰে, ড° ভট্টাচাৰ্যই ‘কোটোৰা খেলা’ত ‘মাৰৰ পৈ’ শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ সমৰ্থনত আগবঢ়োৱা আন এটা যুক্তি। ভতাৰক শব্দটো তদ্ভৱ শব্দ, মূল সংস্কৃত শব্দ ‘ভব্ধ’। এই শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ কামৰূপৰ ফালে আছে, উজনিত নাই। ভব্ধ শব্দৰ অৰ্থ ভৰণ-পোষণ দিওঁতা (স্বামী)। এই শব্দটোৰ বিপৰীতে ‘পৈ’ শব্দটো গ্ৰাম্য, আৰু ‘মাৰৰ পৈ’ শব্দ সম্পূৰ্ণ অশ্লীল, নিম্নকচিৰ মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা কদৰ্য শব্দ। তৰ্কৰ খাটিৰত ধৰি ললো

নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত নহয়, 'ৰাধা'ও প্ৰক্ষিপ্ত নহয়। তেতিয়াহলেও ভগৱানৰ বিশেষ অনুগ্ৰহৰ পাত্ৰী ৰাধাৰ ভাষা আন গোপীৰ ভাষাতকৈ নিম্নকটিৰ হ'ব পাৰেনে? এই উদাহৰণটো চাওক :

ৰাধা : “কি বোল গোৱাল জাতি  
একো ঠাইত নবধো ৰাতি।।  
দধি-দুগ্ধ বিকি ঘৰে জাঞ।  
কি সোধ তোৰ মাঞেৰ নাও।।”

তাৰ আগতে মাধৱদেৱৰ উপাস্য দেৱতা কৃষ্ণই কৈছে :

‘তুহ গোৱালী হামু গোৱাল।  
পৰ্বত বনত খপোহো কাল।।  
এনুৱা কত কত খাই আছো দৈ।  
কি সোধ তোৰ মায়েৰ পৈ।।”

বিষয়-বস্তু এৰিও অকল ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰপৰাই প্ৰমাণ কৰিব পাৰি যে কোটোৰা খেলা মাধৱদেৱৰ ৰচনা নহয়। মাধৱদেৱ বিৰচিত বিবিধ গীতৰ দুই এটা প্ৰকৃতগীত নাটখনত সুমুৱাই দিয়া হৈছে। কিন্তু প্ৰক্ষিপ্ত গীত কেইটাৰ একোটাশাৰী পঢ়িলেই ধৰিব পাৰি যে সেই কেইটা ভেজাল গীত :

“দান কেনে নেদেওহে চিকন গোৱালিনী” (!)

মুঠতে, গোৱাল-গোৱালনীৰ ভাষা বুলি অক্ষীয়া নাটৰ ভাষাক শ্ৰেণীবদ্ধ কৰিব নোৱাৰি। অক্ষীয়া নাটতে উচ্চশ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ ভাষাৰ চানেকি চাওক :

“শশী : তোহাৰি স্বামী.....ওহি গোপী বিটাল গোপাল : উনিকৰ আগু গোকুলক স্ত্ৰি নাহি ৰহ'ল :... ”

সত্যভামা : দেখো অম্ৰাৱতীৰ যত বেশ্যা তোহাৰ স্বামীক সে নাহি আটল...  
গৌতম ঋষিক ভাৰ্যা অহল্যা : তাহেক মায়া কৰিকহ : জাতি ভ্ৰষ্ট কয়ল..... সৱশৰীৰ  
ঢাকি : জোনি ডাক ভেল.....।”

সত্যভামা :.....অৱে পামৰি সচি .....অব তোহাৰি ভটাৰক কৈছে নাহি পলটয়া.....”

এই দুগৰাকী উচ্চশ্ৰেণীৰ মহিলাৰ ভাষাই দেখুৱাই দিয়ে যে অক্ষীয়া নাটত কোনো বিশেষ শ্ৰেণীৰ উপযোগী বিশেষ ধৰণৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হোৱা নাই। সত্যভামা আৰু ৰুক্মিণী এই দুগৰাকী সমশ্ৰেণীৰ নাৰীৰ ভাষাৰ শব্দ প্ৰয়োগতে তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। পাৰিজাত গছ আনি সত্যভামাই ৰুক্মিণীক “হে বিদৰ্ভ ৰাজকুমাৰী” বুলি সম্বোধন কৰি কৈছে “হামাৰ সৌভাগ্যক মহিমা পেখো পেখো”।

উত্তৰত ৰুক্মিণীদেৱীয়ে সত্যভামাক “অয়ে ভগিনী সত্যভামা” বুলিহে সম্বোধন

কৰিছে।

‘কল্পিণীহৰণ নাট’ত কামাতুৰ আৰ্য ৰাজপুত্ৰসকলৰ ভাষাৰ গৌৰৱ চাওক :

“হে ৰাজকুমাৰী : কামবাণে ফুটি প্ৰাণ যায় : চৰণক সস ভেলু : হাতে পৰসি  
হামাক জীয়াৰ : সব মহাদৈক দাসী কৰি দেওৱ।”

‘পত্নী-প্ৰসাদ’ত ভোকাতুৰ গৰখীয়া ল’ৰাৰ অন্ন প্ৰাৰ্থনাৰ উত্তৰত দ্বিজ চন্দ্ৰভাৰতীৰ  
সমিধানৰ ভাষাৰ চানেকি চাওক :

“আহে গোবাল সব ; হামু বেদত শাস্ত্ৰত পৰম পাৰ্গত : যজ্ঞ ব্ৰত দানে পৰম  
পবিত্ৰ : হামাক সৰ্বলোকে পূজয় : নন্দসূত কৃষ্ণ : হামাক আগে কোন হয় ?”

‘ৰাস কুমুৰা’ৰ প্ৰক্ষিপ্ততা সম্পৰ্কে ভাষাৰ ফালৰপৰা বেছি সন্দেহ কৰিব লগা  
নাই যদিও এই নাটৰ অন্তৰঙ্গ এটি ঘটনাৰপৰা প্ৰক্ষিপ্ততাৰ সপক্ষে শক্তিশালী প্ৰমাণ থিয়  
কৰিব পাৰি। উদাহৰণ স্বৰূপে কৃষ্ণৰ উক্তিটো চাওক :

কৃষ্ণ বোল : “আহে ৰাধে : তুই যে বোলল হামু তাহক শুনলো : অৱ হামু  
বচনেক বোলো তা শুনহ : হামু কোঁটি ব্ৰহ্মাণ্ডক পৰমদেৱতা : তুহু হামাক স্কন্ধ বগাৱলি  
:.....অঃ হামাৰ হইতে কি বহল ?”

ইয়াত, ‘অব হামু বচনেক’ ইত্যাদি শাৰীটো ‘পিম্পৰা গুচোৱা’ৰ (অৱ বচনেক  
বুল তা শুনহ) ; শেষৰ শাৰীটোও ‘পিম্পৰা গুচোৱা’ৰ (আব হামাক কৰিতে কি বহল )  
; মাত্ৰ সামান্য সালসলনি কৰিছে।

ইয়াত ৰাধাই কৃষ্ণৰ কান্ধ বগোৱাৰ যিটো ঘটনাৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে সেই  
ঘটনাটো দৰ্শকসকলে ক’ত দেখিবলৈ পাইছিল বা সেই বিষয়ে ক’ত পঢ়িবলৈ পাইছিল ?  
কীৰ্ত্তন বা দশমত এই ঘটনাৰ উল্লেখ নাই। অকল ‘কেলিগোপাল’ নাটতহে (শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ)  
ইয়াক দেখুৱা হৈছে। কেলিগোপাল নাটৰ এই ঘটনাটোৰ উল্লেখ এই নাটখনত এবাৰ  
ৰাধাৰ মুখেদি এবাৰ কৃষ্ণৰ মুখেদি - মুঠতে দুবাৰ কৰাব লগা হ’ল। কিয় ? নিশ্চয় সেই  
ঘটনাটোৰ ওপৰত দৰ্শকে অধিক গুৰুত্ব দিবৰ কাৰণে। মূলত নথকা, মাত্ৰ ‘কেলিগোপাল’  
নাটখনত থকা এই ঘটনাটোত দৰ্শকে অধিক গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণে নাট্যকাৰ ইমান তৎপৰ  
হৈ পৰিছে কিয় ?

এইখিনিতে এটা ষড়যন্ত্ৰ সম্পৰ্কে আমাৰ মনত সন্দেহৰ ধাৰণা দৃঢ় হয়। শ্ৰীমন্ত  
শঙ্কৰদেৱে অকল ‘কেলিগোপাল’ নাটতহে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিশেষ প্ৰেমিকা হিচাপে ৰাধাৰ  
চৰিত্ৰটো দেখুৱাইছে। ভাগৱতত গোপীসকলৰ নামৰ ভিতৰত ‘ৰাধিকা’ নামটোও আন  
গোপীসকলৰ লগতে সুমুৱাই দিছে—যদিও মূলত গোপীসকলৰ নাম নাই। তথাপি  
বিশেষ তাৎপৰ্যহীন এটি নাম মাত্ৰ। ভাৰতৰ বৈষ্ণৱধৰ্মৰ আধাৰগ্ৰন্থ মূল সংস্কৃত ভাগৱত,  
বিষ্ণুপুৰাণ আদি ক’তো ৰাধাৰ নাম পৰ্যন্ত নাই। বৈষ্ণৱধৰ্মত শ্ৰীকৃষ্ণই বিষ্ণু, আৰু তেৱেই

‘এক দেৱ, এক সেৱ’ হোৱাত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনাৰ প্ৰশ্নই নুঠে। তথাপি আচৰিত কথা এয়ে যে অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মৰ বাহিৰে ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ বৈষ্ণৱধৰ্ম-সম্প্ৰদায়ত ৰাধাই বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছে। চুবুৰীয়া বঙ্গদেশৰ বৈষ্ণৱধৰ্মতো ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনা চলে। তাতোকৈ আচৰিত কথা, ৰাধা হ’ল পৰাঙ্গনা, আৰু পৰাঙ্গনা-প্ৰেমৰ মাজেদি কৃষ্ণ-ভক্তিৰ পথ সুগম—এনে বিশ্বাসৰ পৰিণতিয়ে সমাজত পিছলৈ নানা বাৰ্হিচাৰৰো সৃষ্টি কৰিলে ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম-কাহিনীক লৈ (সম্ভৱ ‘গীত-গোবিন্দম’ৰ আৰ্হিত)। ভাৰতৰ কোনো কোনো ঠাইত নানা কুৰুচিপূৰ্ণ কাব্য আৰু কবিতাৰ সৃষ্টি হৈছিল। মুঠতে ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম লৌকিক পৰ্যায়লৈ নামি আহিছিল। ড° কাকতিদেৱে তেখেতৰ ‘তুলসীদাস’ নামৰ প্ৰবন্ধৰ এঠাইত এই সম্পৰ্কে এনেদৰে লিখিছে,

“সমসাময়িক কবিসকলে ৰাধা-কৃষ্ণ-লীলাৰ আশ্ৰম লৈ বহুত কুৰুচিপূৰ্ণ কাব্য আৰু কবিতা ৰচনা কৰিছিল। ভজা বুট-মাহৰদৰে সেইবোৰৰ অবাৰিত চলতি। সেইবোৰক লক্ষ্য কৰি তুলসীদাসে এঠাইত কৈছে যে, তেওঁৰ কাব্যৰ নাম হৈছে ‘ৰাম-চৰিত মানস’। মানস শব্দৰ অৰ্থ পুখুৰী।.....যিবোৰে কুম্ভজেলুকা, ভেকুলী বা শেলুৱৈ বিচাৰে সিবোৰ এই পুখুৰীলৈ আহিলে নিৰাশ হব।”

অসমৰ মহাপুৰুষীয়া বৈষ্ণৱধৰ্মৰ ভক্তি সৰোবৰত ৰাজহংসইহে আৰাৱ কৰে, এই সৰোবৰলৈ বগলী-কাউৰী নাহে।

“ভক্তি সৰোবৰে কৃষ্ণপাদ                      পঙ্কজত পৰি নিৰন্তৰে  
পৰম আনন্দে ভকত ভ্ৰমৰ জাকে।  
কৃষ্ণ যশৰস মধুপানে                      মত্ত হয় অতি সাৱধানে  
ৰাম নাম ৰাজহংস ৰাৱ শুনি থাকে।।”

✽ ✽

হৰিভক্তি সৰোবৰ                      সন্তোষ অমৃত জলে  
কৃষ্ণ-পাদ-পদ্ম প্ৰকাশয়।  
ৰাম-নাম ৰাজহংস                      চানিয়া আৰাৱ কৰে  
শুনি অতি কৌতুক মিলয়।।”—নামঘোষা

গতিকে অসমৰ বিশুদ্ধ ভাগৱতী বৈষ্ণৱধৰ্মৰ সবাহৰ পৰিৱ্ত্ৰ মাহ-প্ৰসাদৰ পাতখনত ভজা-বুট দুৰৰ কথা, নোধোৱাকৈ দিয়া বুট এটাও যাতে ক’ৰোপৰা পৰিবহি নোৱাৰে তাৰবাবে মহাপুৰুষসকল সদাসতৰ্ক। মূলত নথকাৰ বাবেই ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম-লীলা বা ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলোপাসনাৰ ব্যৱস্থা অসমৰ মহাপুৰুষীয়া বৈষ্ণৱ-ধৰ্মত অবৰ্তমান।

তথাপি শঙ্কৰদেৱৰ কেলিগোপাল নাটত ৰাধাই স্থান পালে। শ্ৰীকৃষ্ণই যি গৰাকী

গোপীলৈ অন্তৰ্ধান হৈছিল, “তনিকৰ নাম ৰাধা”। এই ৰাধাই শ্ৰীকৃষ্ণৰ কান্ধত উঠিবলৈ খোজোতেই তেওঁকো অকলে এৰি শ্ৰীকৃষ্ণ অন্তৰ্ধান হয়। মূল ভাগৱতত বা কীৰ্ত্তন দশমৰ ৰাসলীলাৰ কাহিনীত এই গৰাকী গোপীৰ নাম দিয়া নাই। তাৰ উপৰি তেওঁকে কৃষ্ণৰ বিশেষ প্ৰেমিকা বুলিও ক’ব নোৱাৰি এই কাৰণেই যে তেওঁকো কৃষ্ণই অকলে বনত এৰি অন্তৰ্ধান হয়। গতিকে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ নাম কিয় ৰাধা ৰাখিলে এই লৈ সন্দেহৰ সৃষ্টি হয়। স্বৰ্গীয় মেধিদেৱে এই ৰাধা নামটো প্ৰক্ষিপ্ত বুলি যুক্তি দাঙি ধৰিছে। আনকি নাটৰ ভিতৰৰ সংস্কৃত শ্লোকবিলাকতো য’তে ‘ৰাধা’ শব্দটো আছে তাৰ ঠাইত ‘গোপী’ শব্দটো বহুৱালেও শ্লোকৰ যে ছন্দপতন নহয় তাকো তেখেতে দেখুৱাইছে। মেধিদেৱৰ এই সিদ্ধান্তৰ সমৰ্থন মাধৱদেৱৰ নামত চলা ‘ৰাস-ঝুমুৰা’ত অন্তৰঙ্গ প্ৰমাণ আছে। এণ্ৰেণীৰ পণ্ডিতে (বঙ্গদেশীয় সহজীয়া বৈষ্ণৱ প্ৰভাৱৰ বা তান্ত্ৰিক প্ৰভাৱৰ, কিয়নো ৰাসপূজা তান্ত্ৰিক পদ্ধতিত কৰাৰ নিয়ম আজিও বৰ্ত্তমান, আৰু তাত ৰাধা-কৃষ্ণৰ পূজাৰ ব্যৱস্থা আছে বুলিও জনা যায়।) অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মৰ নিজস্ব ৰূপটো নষ্ট কৰিবৰ কাৰণে উঠিপৰি লাগিছিল। ‘কেলিগোপাল’ত ৰাধাক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ পিছত সেই মত সুদৃঢ় কৰিবৰ উদ্দেশ্যে ‘ৰাসঝুমুৰা’ ৰচনা কৰে এইদল পণ্ডিতেই। সেইদৰে ‘কোটোৰা খেলা’ নাটখনো ৰচনা কৰি মাধৱদেৱৰ নামত চলাই দিয়াৰ প্ৰয়াস পায়। পিছৰ কালত অসমৰ ৰাজনৈতিক জীৱনত নানা তোলপাৰ হোৱাৰ সুযোগতো এনে জালিয়াতি কাণ্ড ঘটিব পাৰে। আনকি কোনো উদ্দেশ্য প্ৰণোদিত নোহোৱাকৈও ভাঙনাৰ চৰিত্ৰৰ বচন বঢ়াবলৈকে পিছলৈ নতুন সংলাপো কোনো নাটত সুমুৱাই দিয়াও অসম্ভৱ নহয়। প্ৰকৃততে আমাৰ অন্ধীয়া-নাটৰ সুসম্পাদনৰ কাম এতিয়াও সম্পূৰ্ণ হোৱা নাই।

সত্ৰীয়া বৈষ্ণৱ ভকতসকলে ‘ভূষণ-হৰণ’ নাটখনকো মাধৱদেৱৰ ৰচনা বুলি গ্ৰহণ কৰা নাই। এই ভূষণ-হৰণ নাটখন যি পাঁচটা বৰগীতৰ ওপৰত ভেটি কৰি ৰচনা কৰা হৈছে সেই গীত কেইটা কিন্তু মাধৱদেৱৰ ৰচনা, তাত সন্দেহৰ থল নাই।

‘কথাশুক চৰিত’ পুথিত পাওঁ, মাধৱদেৱে এবাৰ সখীয়েক নাৰায়ণ ঠাকুৰৰ কীৰ্ত্তন ঘৰত, “মহাপূৰ্ণ প্ৰেমৰহস্য ৰাধা-কৃষ্ণৰ, গুৰুজনে গীত কৰি ৰহস্য পৰমানন্দ খেলা সমে চৰ্চ্চিছে” (পৃঃ ৪২১)।

সেই গীত কেইটা হ’ল,

- (১) গোপাল পলায়া আছে মাৰে মাৰিবাৰ তৰে।
- (২) মাই ভূষণ কৰাৰ হামাৰি।
- (৩) ৰাধাক আশু গোবিন্দ বোলত চাতুৰি।
- (৪) মাৰক আশু গোবিন্দ কৰত গোহাৰি।
- (৫) গোবিন্দকু ৰাধা বোলত বাণী।

‘ভূষণ-হৰণ’ত এই গীত পাঁচটা সংযুক্ত যদিও এই নাট ৰচনা কৰাৰ কথা ‘কথাগুৰু চৰিত’ত উল্লেখ কৰা নাই। ‘ৰাধা-কৃষ্ণৰ মহাপুৰ্ণ প্ৰেমৰহস্য’ৰ এই গীত কেইটাত অৱশ্যে কৃষ্ণ শিশু আৰু ৰাধা অভিভাৱিকা। নাটখনৰো বিষয়বস্তু একে। পানী আনিবলৈ যাওঁতে ৰাধাই কৃষ্ণক গছৰ তলত ঘোৰ্ঘোৰাই শুই থকা দেখা পাই গাৰ অলঙ্কাৰ কোনোবাই চুৰ কৰি নিয়ে বুলি সোলোকাই আনি যশোদাক দিয়ে। পিছত কৃষ্ণক জগাই অলঙ্কাৰৰ খবৰ লোৱাত ভয়ত মাকৰ আগত ফাঁকি উৰালে যে গোৱালনী এজনীয়ে মিঠাই খাবলৈ দি তেওঁক অচেতন কৰি শুৱাই অলঙ্কাৰ খহাই লৈ গ’ল। গোৱালনীজনী ৰাধাই হ’ব লাগিব কাৰণ ৰাধাইহে তেওঁক জগাই অলঙ্কাৰৰ খবৰ লৈছিল! সাজিকোৱা ঘটনাটোকে সত্য কৰিবৰ কাৰণে তেওঁ ‘ঘৰহি - ঘৰহি’—গোপীৰ ঘৰে ঘৰে কৈ ৰাধাক চুকুণী পাতি নিজে নিৰ্দোষ হৈ ৰ’ল, আৰু মাকক নতুন অলঙ্কাৰ গঢ়াই দিবলৈ কুতুৰিবলৈ ধৰিলে।

এনে বাৎসল্যভাৱৰ ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেম গৈ ‘ৰাস-ঝুমুৰা’ত ‘সাধু - অধৰমধু’ পান কৰা, ‘কুচ-ৰুজ হৰণ কৰা’ ৰাধাকৃষ্ণৰ দেহজ প্ৰেমত পৰিণত হৈছে একেজন লিখকৰ হাততে। এই সকলোবোৰ জালিয়াতী কাৰ্য। তথাপি আচৰিত কথা এয়ে যে কথাগুৰু চৰিতত ‘ৰাস-ঝুমুৰা’ আৰু ‘কোটোৰা খেলা’ নাট দুখন ৰচনা কৰাৰ কথা উল্লেখ আছে। সম্ভৱ সেইখন বেলেগ নাট, নাইবা কথাগুৰু চৰিতৰ এই উক্তি ভ্ৰান্ত। অৱশ্যে এই দুই নাটৰ ভাওনা কৰাৰ কথা উল্লেখ নাই।

ড° ভট্টাচাৰ্যৰ মতে ‘কোটোৰা খেলা’ প্ৰক্ষিপ্ত নহয় এই কাৰণেই যে, “শৃঙ্গাৰ ৰস-সিক্ত এগুটি-দুগুটি বচনেও নাটখনিক প্ৰক্ষিপ্ত নকৰে। কাৰণ, মাধৱদেৱৰ শ্ৰীকৃষ্ণ সদায় শিশুকৃষ্ণহে। ইয়াত প্ৰকৃত শৃঙ্গাৰৰ স্থান কোনোপধ্যেই হ’ব নোৱাৰে। যি কণ আছে ই ৰাধা-কৃষ্ণৰ ল’ৰা-ধেমালি, পুতলা-খেল, কণ-কণ ল’ৰা-ছোৱালীৰ দৰা-কইনা সজা কচুগুটি খেল মাথোন।”

আকৌ, ‘কোটোৰা খেলা’ত ‘মাৰৰ পৈ’ গ্ৰাম্য সম্বোধন গোৱাল-গোৱালনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন; গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষা ৰূপে দোষণীয় বুলি ধৰিব নোৱাৰি।”

(অঃ নাঃ সাঃ জিঃ পৃষ্ঠা ৫০)

ড° ভট্টাচাৰ্যৰ মতটো বাকু সত্য বুলিয়ে মানিলো। তথাপি ‘কোটোৰা খেলা’ৰ শিশু ৰাধাকনো কিয় মাৰে-বাপে কলঙ্কিনী নাম ধৰ লগা হ’ল, তাৰ উদ্ভৱত তেখেতে কি ক’ব?

“গৃহৰ বাজ হুয়া যান্তে পৰি গেল ৰাধা।

মাৰে-বাপে নাম ধৈছে কলঙ্কিনী ৰাধা।।”

‘কোটোৰা খেলাই হৰি’ নামৰ মাধৱদেৱ ৰচিত এটা বৰগীত আছে—যিদৰে ভূষণ-হৰণক লৈ পাঁচটা বৰগীত আছে। কিন্তু বৰগীত থাকিলেই সেই নামৰ এই বজৰুৱা

নাটখনো মাধবদেৱৰ ৰচনা বুলি কবলৈ যোৱা অনুচিত। ‘ভূষণ-হৰণ’ নাটখন অৱশ্যে বিষয়বস্তু, ভাৱ, ভাষা, সকলোফালৰপৰাই মাধবদেৱৰ ৰচনা হোৱাৰ যোগ্য। বৈষ্ণৱসকলে সেইখনকো মাধবদেৱৰ নাট বুলি স্বীকাৰ নকৰে। ড° ভট্টাচাৰ্যই কিন্তু এই নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত বুলি সন্দেহ কৰিব খোজে এটা অদ্ভুত কাৰণত! তেখেতৰ ভাষাৰেই, ‘অৱশ্যে একশৰণ মহাপুৰুষীয়া ধৰ্মত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্তিৰ ধ্যান বা কল্পনা নিষিদ্ধ। গতিকে বিষয়টোত অকণ সন্দেহৰ থল নোহোৱা নহয়।’ (পৃঃ ৪৮)।

মই ওপৰৰ আলচতেই দেখুৱাই আহিছো যে ‘ভূষণ-হৰণ’ৰ ৰাধা অভিভাৱিকা, কৃষ্ণ শিশু। ইয়াত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলমূৰ্তিৰ ধ্যান বা কল্পনাৰ কথা ক’তো আহি পৰা নাই।

বৈষ্ণৱ সাহিত্যত ৰাধা প্ৰসঙ্গ : অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু সাহিত্যত ৰাধা সম্পৰ্কে যৎকিঞ্চিৎ আলোচনা কৰা হ’ল। আমাৰ লৌকিক গীত-মাতত ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমৰ মুখৰোচক কাহিনী পোৱা যায়। ‘গীত-গোবিন্দ’ৰ অসমীয়া ভাঙনিও দুজন কবিয়ে কৰি গৈছে। তাৰ উপৰি বৈষ্ণৱ যুগৰ এজন কবি দ্বিজ কলাপচন্দ্ৰই ‘ৰাধাচৰিত্ৰ’ নামে এখন পুথিত ৰাধাৰ কাহিনী লিখিছে। ইয়াত শ্ৰীকৃষ্ণই ৰাধাকে তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠা ভক্তা বুলি দেখুৱাইছে; উদ্ধৱে বৃন্দাবনত দেখা পাইছেগৈ, কৃষ্ণ-চৰণ ধ্যান নিমগ্না, জীৰ্ণা-শীৰ্ণা ৰূপত। তেওঁক পূৰ্বৰূপত দ্বাৰকালৈ অনাত ৰুক্মিণীকে আদি কৰি কৃষ্ণৰ সকলো মহিষীৰ ৰূপ-সৌন্দৰ্য ম্লান হৈ পৰিল।

‘নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ’ গ্ৰন্থমতেও শ্ৰীকৃষ্ণক ‘ৰাধেশ’, ‘ৰাধিকা প্ৰাণ-বল্লভম্’ আদি আখ্যা দিয়া হৈছে। এই গ্ৰন্থমতে বৃষভানু নামৰ এজন বিশিষ্ট যাদৱ নেতাৰ কন্যা হ’ল ৰাধা। ৰাধাৰ মাতৃ কান্যকুব্জৰ ৰাজকুঁৱৰী। নাৰদৰ উপদেশমতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগত ৰাধাক বিয়া দিবলৈ তেওঁলোক বৃন্দাবনলৈ যায়। তেওঁলোক বৃন্দাবনত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে শিশু কৃষ্ণই বৰকৈ কান্দিবলৈ ধৰে। ৰাধাই কোলাত তুলি লোৱাতহে কৃষ্ণৰ কান্দোন বন্ধ হ’ল। নাৰদ ঋষিয়ে আগতে নন্দকো ৰাধাৰ বিষয়ে জনাই থৈছিল। এতিয়া নন্দৰ নাৰদৰ বাণীলৈ মনত পৰিল। সেই মুহূৰ্ততে স্বয়ং ব্ৰহ্মা আৰু বসুমতী আহি ৰাধা-কৃষ্ণৰ উদ্ধাৰ কাৰ্য্য সম্পন্ন কৰে। (ভৱন’চ জাৰ্ণেলৰ ১৯৭৩ চনৰ ১৩ মে’ সংখ্যাত প্ৰকাশিত শ্ৰীল-শ্ৰী পান্দ্ৰিমলাই স্বামীগল দেৱৰ সংকল্প সৃষ্ট বিবাহিতা পত্নী পৰাজনা নহয়। ভাগৱতত অৱশ্যে এই কাহিনীৰ উল্লেখ নাই, গতিকে অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম বা সাহিত্যতো শ্ৰীকৃষ্ণক ৰাধাগত-প্ৰাণ বুলি নধৰে। ‘নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ’ৰ ৰচনাকালো ষোড়শ শতিকাৰ প্ৰথমৰ্ধ বুলি চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰে মত দিছে। (বৈষ্ণৱবিজয় শৈৱিজিম, পৃঃ ৪১)

মূল ভাগৱতত ৰাধা নথকাকৈ আন কেইখনমান পুৰাণলৈ ৰাধা কেনেকৈ আহিল এই লৈ অসমৰ বাহিৰৰ পণ্ডিতসকলে যথেষ্ট আলোচনা কৰিছে। তেনে আলোচনাৰ সহায়ত এই প্ৰবন্ধটোতো ৰাধা সম্পৰ্কীয় কিছু কথা সন্নিবিষ্ট কৰিছো। প্ৰকৃততে এনে

আলোচনা পূৰ্ণাঙ্গ কৰিবলৈ হ'লে এখন বুজন আকাৰৰ কিতাপেই হ'বগৈ। ইয়াত যথাসম্ভৱ চমু কৰিছোঁ যাতে পাঠক সকলে ৰাধা সম্পৰ্কত থাউকতে এটা ধাৰণা কৰিব পাৰে।

ভাৰতৰ বিভিন্ন বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ মাজত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনাৰ প্ৰচলন থকা বুলি জনা যায়। আচাৰ্য ৰামানুজপন্থীসকলে, যাক শ্ৰীসম্প্ৰদায় বুলি জনা যায়, ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনা নকৰে, কিন্তু তেওঁলোকে লক্ষ্মী-নাৰায়ণৰ যুগলোপাসনা কৰে। আচাৰ্য বিষ্ণুস্বামী প্ৰৱৰ্তিত 'ৰুদ্ৰ সম্প্ৰদায়'ৰ লোকসকলে প্ৰথমে বাল-গোপালৰ উপাসনা কৰিছিল। কিন্তু বিষ্ণুস্বামীৰ পিছৰ কালত এজন শিষ্য বল্লভাচাৰ্যই ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল উপাসনা প্ৰৱৰ্তন কৰাত এতিয়া তেওঁলোকক 'বল্লভাচাৰী সম্প্ৰদায়' নামেহে জনা যায়।

স্বাধৰাচাৰ্য প্ৰৱৰ্তিত 'ব্ৰহ্ম সম্প্ৰদায়ে' এসময়ত অকল শ্ৰীকৃষ্ণৰ উপাসনা কৰিলেও বৰ্তমান ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলোপাসনা কৰে।

আচাৰ্য নিম্বাৰ্কৰ পন্থৰ লোকসকলেও ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগলোপাসনা কৰে যদিও এই পন্থৰ বিশেষত্ব হ'ল তেওঁলোকে ৰাধাক কৃষ্ণৰ বিবাহিতা পত্নী হিচাপেহে উপাসনা কৰে (নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰৰ কাহিনীৰ অনুরূপত)। এই সকলোবোৰ সম্প্ৰদায়কেই সাত্ৰত সম্প্ৰদায় নামে জনা যায়। ('কবি জয়দেৱ আৰু শ্ৰীগীতগোৱিন্দ' —শ্ৰীহৰেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়)

সাত্ৰত হ'ল বৃষ্ণি বংশৰে এটা নাম। বাসুদেৱেই এওঁলোকৰ পৰম-পূজ্য দেৱতা।\*

চাৰ ভাগৱতৰ মতে হৰিবংশ, বিষ্ণুপুৰাণ আৰু ভাগৱতত ৰাধাৰ নাম নাই যদিও ভাগৱতত এগৰাকী গোপীক ৰাসক্ৰীড়াৰ মাজৰপৰা লৈ যোৱা কাহিনীৰ ভেটিত সম্ভৱ পিছলৈ ৰাধাৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি হ'ব পাৰে। নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ সাহিত্যত ভগৱানৰ অৰ্ধাঙ্গৰ পৰাই ৰাধাৰ সৃষ্টি হোৱা দেখুৱাইছে আৰু সেই ৰাধাৰ লগত প্ৰেমলীলা আৰম্ভ কৰিছে। ব্ৰহ্মবৈৱৰ্তপুৰাণমতে কৃষ্ণৰ বাম অঙ্গৰপৰা ৰাধাৰ সৃষ্টি হোৱা বুলি কৈছে। এই দুই শাস্ত্ৰ-গ্ৰন্থতে ৰাধাই

\* *Sir R. G. Bhandarkar* : "Vaisnavism Saivism" পৃষ্ঠা ৯।

আনকি কৃষ্ণতকৈও শ্ৰেষ্ঠ আসন লাভ কৰিছে। (বৈষ্ণৱিজম শৈৱিজম, পৃষ্ঠা ৮৭) চাৰ ভাগৱতৰ মতে বাসুদেৱ-কৃষ্ণ আৰু গোপাল-কৃষ্ণ দুজন ব্যক্তি পিছলৈ এক হৈ গৈছিল। তেখেতে বিভিন্ন শাস্ত্ৰৰপৰা নানান প্ৰমাণেৰে এই যুক্তি দাঙি ধৰিছে। সেই সম্পৰ্কে বহুল আলোচনা এই প্ৰবন্ধত অসম্ভৱ। মুঠতে তেখেতে কব খুজিছে যে গোপাল-কৃষ্ণ (গৰখীয়া কৃষ্ণ) সম্পৰ্কীয় কাহিনী বিলাক (গোকুল-লীলা) আতীতসকলে লগত লৈ অহা কাহিনী। অন্ততঃ খৃষ্টীয় শতিকাৰ আৰম্ভণিলৈকে কৃষ্ণৰ শিশুলীলাৰ বিষয়ে



কোনোৰে নাজানিছিল। ‘হৰিবংশ’ খৃষ্টীয় তৃতীয় শতিকামানত ৰচনা কৰা আৰু সেই সময়ত কৃষ্ণৰ শিশুলীলাৰ কাহিনী বহুলভাৱে প্ৰচাৰিত হৈছিল; গতিকে হৰিবংশত এই কাহিনী লিপিবদ্ধ হয়। এই আভীৰসকল গো-পালক আৰু অঘৰী আছিল। পিছলৈ আভীৰ আৰু গোবাল শব্দ দুটা একাৰ্থক হৈ পৰে। তেওঁলোকে দ্বাৰকাৰপৰা মথুৰালৈকে এই অঞ্চলটোত বসতি কৰিছিল। এসময়ত তেওঁলোকে মাৰাঠা ৰাজ্যৰ উত্তৰ অংশত নিজ ৰাজ্যও স্থাপন কৰিছিল। (খৃষ্টীয় ২য় শতিকাত)। বৰ্তমান এই আভীৰসকলৰ বংশধৰসকলক ‘অহিৰ’ নামে জনা যায়। কৃষ্ণৰ শিশুকালৰ কাহিনী, অঘাসুৰ, বকাসুৰ, ধেনুকাশুৰ (বনৰীয়া গাধৰ ৰূপত অহা অসুৰ) আদি বধৰ কাহিনী, কংসৰ অত্যাচাৰৰ কাহিনী, নন্দ যে কৃষ্ণৰ পিতৃ নহয় আদি কাহিনী পৰম্পৰা এই আভীৰসকলৰ মাজত প্ৰচলিত আছিল। সম্ভৱ তেওঁলোকৰ মাজত খৃষ্টৰ নামো জনাজাত আছিল আৰু এই নামটোৰ যোগেদিয়ে বালক - দেৱতা কৃষ্ণক বাসুদেৱ কৃষ্ণৰ লগত এক কৰি দিয়া হ’ল। অৰ্থাৎ আভীৰসকলৰ ‘খৃষ্ট’ই গৈ সংস্কৃত ‘কৃষ্ণ’ হৈ পৰিল। অধিক সভ্য আৰ্যসকলৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ ফলত আৰ্যৰ লগত এই আভীৰ কন্যাসকলৰ অবাধ ঘনিষ্ঠতাও বাঢ়িছিল যাৰ ফলত পিছলৈ কৃষ্ণ-গোপীৰ প্ৰেম-লীলাৰ কাহিনীৰ সৃষ্টি হয়।\*

\* Vaisnavism Saivism : পৃষ্ঠা ৩৫—৩৮

চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰৰ সিদ্ধান্তৰ লগত নিশ্চয় একমত হ’ব নোৱাৰি। তথাপি ৰাধাৰ কাহিনী যে লৌকিক গীত-মাত কাহিনীৰপৰাহে পুৰাণ আদিলৈ পিছৰযুগত আহিছে, এনে সন্দেহ কোনো কোনো পণ্ডিতে প্ৰকাশ কৰিছে।

বৈষ্ণৱধৰ্মৰ প্ৰধান আধাৰ গ্ৰন্থ ভাগৱত পুৰাণত ৰাধাৰ অনুপস্থিতিৰ কাৰণ বিচাৰি ড° শশীভূষণ দাসগুপ্ত ডাঙৰীয়াই কৈছে যে সম্ভৱ কৃষ্ণপ্ৰিয়া প্ৰধানা গোপীৰ ৰাধা নামটো কিজানি ভাগৱত-কাৰৰো অচিনাকী আছিল।\*

ৰাসক্ৰীড়াত যি গৰাকী গোপীক লৈ কৃষ্ণ অন্তৰ্ধান হৈছিল, ভাগৱতত সেই গৰাকী গোপীৰ নাম দিয়া নাই, এই কথা আগতেও কৈ অহা হৈছে। এই গোপীৰ সম্পৰ্কত ভাগৱতত যিটো শ্লোক দিয়া হৈছে তাত ‘আৰাধিতো’ শব্দটোত ‘ৰাধ’ ধাতুৰ অৰ্থ ‘পৰিচৰণ’ বা সেৱনহে বুজাইছে। শ্ৰীধৰ স্বামীয়ে ‘আৰাধিত’ বা ‘ৰাধিত’ (দুইটাৰ অৰ্থ একে) শব্দৰ অৰ্থ ৰাধা বুজোৱা বুলি কোৱা নাই। শ্লোকটো হ’ল :

“অনয়াৰাধিতো নুনং ভগৱান্ হৰিবীৰ্ষৰঃ

যম্মো বিহায় গোবিন্দঃ প্ৰীতো যামনয়দ্ৰহঃ।”

—এওঁৰ দ্বাৰা নিশ্চয় ভগৱান ঈশ্বৰ হৰি আৰাধিত হৈছিল যি কাৰণে গোবিন্দই আমাক পৰিত্যাগ কৰি প্ৰীত হৈ এওঁক নিভৃত স্থানলৈ আনয়ন কৰিছে।\*

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে ‘দশম’ত পদ ভাঙনি কৰিছে এনেদৰে :

“নিশ্চয় জানিলো আবাধিলে দেব হৰি।

তাইক লগে নেস্ত আমি সমস্তক এৰি।।”

১“...এবং এ সংশয়ো স্বাভাবিক যে কৃষ্ণপ্রিয়া প্রধানা গোপীৰ বাধা নামটি হয়ত ভাগবতকাৰেৰ পৰিচিত হিঁস না।” শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ : পৃষ্ঠা ১০০

2

५

પૃષ્ઠ ૧૦૦

বিষ্ণুপূৰাণত এই শ্লোকটোৰ ক্ষেত্ৰত যি শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ হৈছে তাত 'অনয়াৰাধিত' শব্দৰ সলনি 'অভাৰ্চিত' শব্দটোহে ব্যৱহাৰ কৰিছে:

“এইখিনিতে বহি সেই বমণী সেই কুম্ভৰ দ্বাৰা কোনো পুস্পৰ দ্বাৰা অলঙ্কৃত হৈছে, যি বমণীৰদ্বাৰা অন্যজন্মত সৰ্বাংগা বিকৃত অভ্যৰ্চিত হৈছিল।”\*

হৰিবংশত ৰাসলীলা সংক্ষেপে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। তাতো কোনো প্ৰিয়তমা  
প্ৰধানা গোষ্ঠীৰ উল্লেখ বা আভাষ নাই।

পদ্মপুৰাণৰ বহুতো অংশত ৰাধাৰ কাহিনী পোৱা যায় যদিও ৰাসলীলাত ৰাধাৰ উল্লেখ নাই। এই পুৰাণৰ ৰাধাৰ কাহিনীবোৰ পিছৰ যুগৰ প্ৰক্ষেপ বুলিও ড° দাসগুপ্তই সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছে।

পদ্মপুৰাণৰ ৰচনাকাল ৬ষ্ঠ - ৮ ম শতিকা।’

বাধা সম্বন্ধে পদ্মপুৰাণৰ বিবিধ বিচিত্ৰ বৰ্ণনা সম্পৰ্কে ডঃ দাসগুপ্তই মত প্ৰকাশ  
 কৰিছে যে এয়া বাধাৰ কোনো আদিম ৰূপৰ পৰিচয় নহয়। তেখেতে লিখিছে,

“বাধাৰ উৎপত্তি বৃন্দাবনৰ প্ৰেমলীলাত, তাত কোনো সংশয় নাই ; কিন্তু পদ্মপুৰাণৰ অন্তৰ্গত এইবিলাক উল্লেখৰ পৰ্যালোচনা কৰিলে ভাব হয় যেন, বাধাবাদৰ যথেষ্ট প্ৰসাৰ আৰু প্ৰসিদ্ধিৰ আলম কৰিয়েই এই সকলো বৰ্ণনাই গঢ় লৈ উঠিছে।”

নাৰদ পঞ্চৰাত্ৰ গ্ৰন্থৰ প্ৰাচীনত্ব সম্পৰ্কেও ডঃ দাসগুপ্তই 'বৃহত্তৰ সংশয়' প্ৰকাশ  
কৰিছে—বিশেষকৈ ৰাধাৰ বৰ্ণনা লৈয়ে। বৰ্তমানৰ

\* ଶ୍ରୀବାସୀର ଶ୍ରୀମଦ୍‌ବିକାଶ : ପୃ: ୧୦୧

2

५

পঃ ১০৩ (ডাঙৰ আখিৰ)

২.....কিন্তু পদ্মপুবাণাস্তর্গত এইসকল উল্লেখ পর্যালোচনা করিলে মনে হয়, বাধাবাদেব যথেষ্ট প্রসার ও প্রসিদ্ধিকে অবলম্বন করিয়াই যেন এই সকল বর্ণনা গড়িয়া উঠিয়াছে।” (পৃঃ ১০৩) মুদ্রিত গ্রন্থখন কোনোমতেই অকৃত্রিম বা প্রাচীন নহয় বুলি তেখেতে সুস্পষ্ট ভাবেই কৈছেন।

বর্তমানৰ প্ৰচলিত ব্ৰহ্মবৈবৰ্তপুৰাণ সম্পৰ্কেও ডঃ দাসগুপ্তৰ একেই ধাৰণা।  
অথচ এই পুৰাণতে বাধা-কল্পৰ প্ৰেমলীলাই চূড়ান্ত ৰূপ পাইছেগৈ।

ৰাধা-কৃষ্ণ সম্পৰ্কীয় আলোচনাত ডঃ দাসগুপ্তৰ মত চাৰ আৰ. জি. ভাণ্ডাৰকাৰদেৱৰ মতৰ অনুৰূপ। ডঃ দাসগুপ্তয়ো সন্দেহ কৰে যে ব্ৰজৰ গৰখীয়া-কৃষ্ণ গোপীসকলৰ লগত যি প্ৰেমলীলা সেয়া প্ৰথমে আতীৰসকলৰ মাজত গৰখীয়া গীত স্বৰূপেই প্ৰচাৰিত আছিল আৰু ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত সিঁচৰিত হৈ পৰিছিল। পিছৰ যুগত বৃন্দাবনৰ কৃষ্ণলীলাই লাহে লাহে পুৰাণতো স্থান লাভ কৰে আৰু কবিকল্পনাত জাতিস্কাৰ হৈ পৰে। ইয়াৰ লগতে কোনো এগৰাকী বিশেষ গোপী ৰাধাৰ লগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিশেষ প্ৰেমৰ কাহিনীও ফলু ধাৰাবদৰে ভাৰতৰ প্ৰাচীন প্ৰেম-সাহিত্যৰ ভিতৰেদিও প্ৰবাহিত হোৱা বুলি ধাৰণা হয়। \*

দ্বাদশ শতিকাৰ ভিতৰত ‘গীতগোবিন্দ’, সদুক্তি কৰ্ণামৃত (শ্ৰীধৰদাসৰ দ্বাৰা সংকলিত), জয়দেৱৰ সমসাময়িক এজন কবি উমাপতিধৰৰ কবিতা আদিৰ যোগেদি ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমে বৈষ্ণৱধৰ্ম আৰু সাহিত্যত পূৰ্ণপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে বুলি ডঃ দাসগুপ্তই সিদ্ধান্ত কৰিছে। উমাপতিদেৱৰ ৰচিত এটা শ্লোকত ৰুক্মিণী আদিৰ প্ৰেমতকৈও ৰাধাৰ প্ৰেমৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে। (কলাপচন্দ্র দ্বিজৰ ‘ৰাধা চৰিত্ৰৰ’ উৎস ?)\*\*

১ “এসকল বৰ্ণনা পড়িয়া সহজ বুদ্ধিতে মনে হয়, ইহা প্ৰেমাৰ্থাৰ্থান সম্ভূতা গোপী ৰাধিকাকে ভাৰতবৰ্ষৰ সৰ্বস্বৰূপা শক্তিৰূপিণীৰ সহিত এক কৰিয়া দিবাৰ একটু পৰৱৰ্তীকালৰ অনিপুণ চেষ্টা মাত্ৰ।” —পৃঃ ১০৬

\* শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ : পৃঃ ১১০

\*\* ঐ পৃঃ ১২৮

দাক্ষিণাত্যৰ অতি প্ৰাচীন বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায় হ’ল আলোৱাৰসকল (খৃঃ ৫ ম- ৯ম শতিকা)। এওঁলোকৰ গোপী-কৃষ্ণ প্ৰেমলীলা সম্পৰ্কীয় তামিল ভাষাত ৰচিত গীতত ৰাধাৰ নাম নাই। কৃষ্ণৰ প্ৰিয়তমা গোপী গৰাকীৰ নাম হ’ল ‘নাম্পিনাই’। নাম্পিনাই এশ্ৰেণী ফুলৰ নাম। গোপী গৰাকীক লক্ষ্মীৰ অৱতাৰ বুলি ধৰা হয়। পিছৰযুগত এই নাম্পিনায়ে সম্ভৱ ৰাধা হৈ পৰিছে।

মুঠতে ৰাধা যে সাহিত্যৰপৰাহে ক্ৰমবিকাশিত হৈ ধৰ্মৰ জগতলৈ প্ৰৱেশ লাভ কৰিছে আৰু পিছলৈ তত্ত্ব ৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে, ডঃ দাসগুপ্ত আৰু চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰ আদি পণ্ডিতসকলৰ এই অনুমান নিৰ্ভুল বুলি ধৰাত একো আপত্তিৰ কাৰণ নাই। মৌখিক গীত-মাততে ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমলীলা এসময়ত আৱদ্ধ আছিল বিশেষকৈ আতীৰসকলৰ মাজত। পিছলৈ, চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰৰ মতে গোপাল-কৃষ্ণ আৰু বাসুদেৱ-কৃষ্ণ এক হৈ পৰাত ৰাসলীলা, বস্ত্ৰহৰণ আদি (মৌখিক) কাহিনীও ভাগৱতৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ’ল।

তেতিয়াহ’লেও প্ৰশ্ন উঠে, ৰাধাৰ নামটো, সাধাৰণ গোপী এগৰাকী হিচাপে হ’লেও, ভাগৱতৰ অন্তৰ্ভুক্ত নহ’ল কিয় ?

গতিকে চাৰ ভাণ্ডাৰকাৰৰ দুজন কৃষ্ণৰ সূত্ৰটো এইখিনিতে দুৰ্বল হৈ পৰে। যি কি

নহওক, বৰ্তমানৰ আলোচ্য বিষয় এইটো নহয়। কৃষ্ণ এজন বা দুজনই হওক, বাধা যে সাহিত্যৰপৰাহে ধৰ্ম আৰু দৰ্শনলৈ আহি থিতাপি ললেহি, ডঃ দাসগুপ্তদেৱে তেখেতৰ পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ গ্ৰন্থ ‘শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ’ত বিস্তৃত আলোচনা কৰি দেখুৱাইছে। তেখেতৰ মতে গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলেও পোন-প্ৰথমে পৰকীয়াবাদক গ্ৰহণ কৰিব নুখুজিছিল। দিন যোৱাৰ লগে লগে এই পৰকীয়াবাদে গৌড়ীয় বৈষ্ণৱসকলৰ মাজত প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰে। সাহিত্যত ৰাধাৰ প্ৰাধান্যৰ উপৰিও বঙ্গদেশৰ সহজীয়া মতৰ পৰোক্ষ প্ৰভাৱ তথা সহজীয়া সাধনাৰ প্ৰভাৱে গৌড়ীয় বৈষ্ণৱধৰ্মৰ এই পৰকীয়াবাদক দৃঢ় কৰি তুলিছিল বুলি তেখেতে বিশ্বাস কৰে।<sup>১</sup> বৌদ্ধ তান্ত্ৰিক আৰু বৌদ্ধ সহজীয়া পন্থাৰ যি গুহ্য সাধনপদ্ধতি বঙ্গদেশত প্ৰচলিত আছিল সেই সাধনা হিন্দু তন্ত্ৰোক্ত সাধনপদ্ধতিৰ লগত মূলতঃ এক আছিল। এই সাধনপদ্ধতি বৈষ্ণৱ (বঙ্গদেশৰ) ধৰ্মত প্ৰৱেশ কৰি যোগ-সাধনাৰ ঠাইত প্ৰেম সাধনালৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰে। ফলত বঙ্গদেশৰ বৈষ্ণৱধৰ্ম ৰাধা-কৃষ্ণক অৱলম্বন কৰা প্ৰেমধৰ্মত পৰিণত হ’ল।<sup>২</sup>

অসমতো এনে সহজীয়াসকলৰ প্ৰভাৱতেই ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰেমক লে বহুত লৌকিক গীত (মৌখিক) ৰচিত হৈছিল।<sup>৩</sup>

১। শ্ৰীৰাধাৰ ক্ৰমবিকাশ পৃঃ ২৬৪

২। একে গ্ৰন্থৰ পৃঃ ২৫৩

৩। (ক) ইপাৰে ৰাধিকাই গা স্নান কৰে।

সিপাৰে কানায়ে কদম্বত কৰে।

কদম গছৰপৰা মাৰিলে দলি।

ৰাধিকাৰ ফাটি গ’ল ফিহিৰি জালি।।

বাপ-মাৱক ধৰি নাপাৰ গালি।

পুৱালৈ আনি দিম ফিহিৰি জালি।।

তাঁতীৰ আগত গোসাঁই হ’ল থিয়।

দেখিয়ে তাঁতীৰ উৰি গ’ল জীৱ।।

শুন তাঁতী কহো তোহোৰ আগে।

ৰাধাক পিন্ধাবলৈ কাপোৰ হে লাগে।.....

.....সেহি কাপোৰ নিয়া ৰাধাক পিন্ধাম।

ৰাধাৰ সহিতে বৃন্দাকন যাম।।<sup>৪</sup>

বৃন্দাধনে গৈয়া পাতিবো কেলি।

সমস্ত সমাজে ঘোৰিযো হৰি।।

(খ) ৰাধাৰ পদুলিয়ে কোন কোন যাম।

ৰণুক-জুনুকৈ নেপুৰ বজায়।।.....

এনে আৰু মৌখিক গীত সিঁচৰতি হৈ আছে।

৮

পিছলৈ অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মতো (মাধৱদেৱৰ পিছৰ কালত) কোনো কোনো সহজীয়াপন্থী পণ্ডিতে মাধৱদেৱৰ নামতো গীত আৰু নাট ৰচনা কৰি অসমৰ বৈষ্ণৱধৰ্মকো ‘সহজ’ কৰাৰ অপচেষ্টা চলাইছিল, যাৰ ফলত এনে প্ৰক্ষিপ্ত নাট আৰু বহুত ‘দেহ-বিচাৰৰ গীত’ (বৌদ্ধ প্ৰভাৱৰ) ৰচিত হ’ল।

স্বৰ্গীয় কানাইলাল মানেকলাল মুন্সীদেৱৰ ‘কৃষ্ণৱতাৰ’ গ্ৰন্থৰ ১ম খণ্ডত (ডি মেজিক ফুট) ৰাধা অধ্যায়ৰ পৰিচয় টোকাত ৰাধা সম্পৰ্কে দিয়া মন্তব্যও বিশেষ মন কৰিবলগীয়া। তেখেতে কৃষ্ণৱতাৰ গ্ৰন্থত ৰাধাক স্থান দিও লিখিছে:

‘ৰাধা হ’ল আমাৰ জাতীয় কল্পনাৰ সমস্যাপূৰ্ণ শিশু। তেওঁৰ মূল ৰহস্যবৃত্ত। মহাভাৰত, হৰিবংশ বা সম্ভৱ খৃঃ ৮ম শতিকাত ৰচিত ভাগৱতত তেওঁৰ উল্লেখ নাই। আনহাতে এখনি প্ৰাচীন তামিল গ্ৰন্থ ‘শিল্পদিকৰম’ত তেওঁ কৃষ্ণৰ পত্নী নাপ্পিনাই নামে, আৰু হালৰ ‘গাথা-সপ্তসতী’ত (প্ৰায় খৃঃ ২য় শতিকা) উল্লেখিত হৈছে।.....৮ম শতিকাৰপৰা প্ৰাকৃত কবিসকলে প্ৰধানকৈ আদিৰসাত্মক কবিতাবিলাকত তেওঁৰ নাম উল্লেখ কৰিবলৈ ধৰে। সেই সময়ত ত্ৰীকৃষ্ণৰ লগতে গোপীসকলকো পূজা কৰা হৈছিল। কিন্তু ৰাধাক তেওঁলোকৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নাছিল।

সংস্কৃত সাহিত্যত ৰাধাৰ নাম প্ৰথম উল্লেখিত হয় মান্দ্ৱৰ পাৰমাৰ মাৰ সম্ৰাট বাকপতি মুঞ্জৰ (খৃঃ ৯৭৩-৯৯৪) তিনিখন লিপিত পোৱা এটা মঙ্গলাচৰণ শ্লোকত।.....যি কি নহওক, ৰজা লক্ষ্মণসেনৰ (খৃঃ ১১৭৯-১২০৩) ৰাজসভাৰ কবি জয়দেৱে “গীতগোৱিন্দ” তেওঁক নায়িকাৰ স্থান দিয়াতহে তেওঁ ৰাসলীলাৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ ‘ৰাসেশ্বৰী’ৰূপে গোটেই ভাৰতত জনাজাত হ’ল। (অসমত নহয়, এই কথা মুন্সীদেৱে নাজানিছিল।).....“গীতগোৱিন্দক” সোনকালে ধৰ্মগ্ৰন্থ হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হ’ল আৰু বঙ্গদেশত জাতিচ্যুত হৈ পৰা বৌদ্ধ সহজীয়াসকলেও এই পুথিক ধৰ্মগ্ৰন্থ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিলে। পিছলৈ বঙ্গৰ চণ্ডীদাস আৰু মিথিলাৰ বিদ্যাপতিয়ে তেওঁলোকৰ গীতৰ যোগেদি ৰাধাক জনসাধাৰণৰ মাজত অতিকৈ সৰবৰহী কৰি তুলিলে। পিছৰ পুৰাণসমূহতো কৃষ্ণৰ লগত তেওঁৰ সম্পৰ্ক ব্যাখ্যা কৰি তেওঁক মূলতে স্বৰ্গীয় দেৱী কৰি দেখুওৱা নানান কাহিনী পঢ়িবলৈ পাওঁ।

চৈতন্যই তেওঁক দেৱী হিচাপেই গ্ৰহণ কৰিলে। আৰু মানি ল’লে ৰাধাপন্থি, বিষ্ণুস্বামী আৰু নিম্বৰ্কে সম্প্ৰদায়ৰ লোকসকলেও।.....\*

\*Radha is the problem-child of our national imagination. Her origin is shrouded in mystery. She is not mentioned in the

**Mahabharata, Harivansa** or the **Bhagavata** which was probably composed in the 8th century A.D. On the other hand, She is mentioned in the *Silappadikaram*, an ancient Tamil work, as Nappinai wife of Krishna, and in the *Gatha- Saptasati* of Hala (about the second century A.D. ) .....From the 8th century onwards, she is mentioned by various Prakrit poets mostly in erotic verses. In those times, *Gopis* were worshipped along with Srikrishna, but Radha was not included amongst them.

In Sanskrit literature, Radha figures for the first time in a benedictory verse found in three inscriptions of the Paramaramara Emperor Vakpati Munja of Malva (C.A.D. 973-994).....However, she only became famous all over India as the *Raseshvari*, the central figure in the *Rasa* episodes, when Jayadeva, the court-poet of King Lakshmanasena (C. A. D. 1179-1203) made her the heroine of *Gitagovinda*. .....*Gitagovinda* soon began to be accepted as a religious work and the Buddhist *Sahajyas*, who had then become outcasts in Bengal, accepted it as religious work. Later chandidasa in Bengal and Vidyapati in Mithila, made Radha immensely popular among the masses because of their songs. In later puranas we find various stories of her divine origin, explaining her relations with Krishna...Chaitanya accepted her as a goddess. So did the Radhapanthis, Vishnuswamins and Nimbarkas....(Krishnavatara (The Magic Flute): pp. 108-109.).

মুঠতে ভাগবত আৰু অন্যান্য বৈষ্ণৱ গ্ৰন্থত যি কাৰণতে নহওক কিয়, ৰাধাই সাধাৰণ স্থানো পোৱা নাছিল। গতিকে মহাপুৰুষ প্ৰবৰ্তিত ভাগৱতী বৈষ্ণৱধৰ্মত, বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ ভাঙনিত ৰাধাৰ প্ৰৱেশ নাই। লগতে ৰাধা-সম্পৰ্কীয় 'ভজা-বুত-বাদামৰ' দৰে মুখৰোচক কাহিনীৰপৰা সৰ্ব-সাধাৰণ ৰাইজ ৰক্ষা পৰিল-ফলত আমাৰ সমাজখনৰ মূল ভেটিটো যোৱা পাঁচশ বছৰ ধৰি নিকা হৈ থাকিল। সেই নিকা ভেটিত বহি কণ-কণ ল'ৰা-ছোৱালীক 'কচুগুটি খেল খেলি', 'অবাইচ মাত' মাতিবলৈ নিদিয়াই মজল।

ওপৰৰি টোকা : মূল প্ৰবন্ধটো, 'অৰ্দ্ধীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ ভাষাঃমাধৱদেৱৰ পক্ষিপু নাট', এই শিৰোনামাত ১৯৭৩ চনৰ ১৫ জুলাইৰ 'দৈনিক অসম' কাকতত প্ৰকাশিত হৈছিল। কলেৱৰ বুদ্ধিৰ ভয়ত 'ৰাধা' সম্পৰ্কীয় আলোচনাৰ পিছৰ অংশ তাত সংযোগ কৰা নাছিলো। বৰ্তমান সেই অংশ সম্পূৰ্ণ কৰা হৈছে।

প্ৰবন্ধটো প্ৰকাশিত হোৱাৰ পিছত যোৰহাটৰ শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীযুত মোহনচন্দ্ৰ মহন্তদেৱৰ (তেলপানী সত্ৰৰ অধিকাৰ গুৰু) পৰা প্ৰশংসা যুক্ত চিঠি এখন পাপুৰ্ণ। সেই চিঠিত তেখেতে এটা ভ্ৰমাত্মক উক্তিৰ প্ৰতি মোৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। তাত ৰোহিণীক নন্দৰ পত্নী আৰু বলোৰামক নন্দৰ পুত্ৰ বুলি দেখুওৱা হৈছিল। ৰোহিণী প্ৰকৃততে বসুদেৱৰ পত্নী, নন্দৰ ভগ্নী। বৰ্তমান সেই ভুল শুধৰাই শ্ৰীযুত মহন্তদেৱলৈ কৃতজ্ঞতা আগবঢ়ালো।

(এই আলোচনাত সহায়লোৱা গ্ৰন্থৰ নাম আলোচনাৰ যথাস্থানত উল্লেখ কৰা হৈছে। সেই পণ্ডিতসকলৰ ঋণ আকৌ স্বীকাৰ কৰিলোঁ।

## ।। গাঁওবুঢ়া : এখন সাৰ্থক সামাজিক নাটক ।

অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰৰ এটা ডাঙৰ বিশেষত্ব এয়ে যে ই ভাৱাবেগ পৰিচালিত নহয়, যুক্তিত নিয়ন্ত্ৰিত। স্বৰিৰতা তেওঁলোকে নিবিচাৰে, কিন্তু ৰক্ষণশীলতা এই সমাজৰ ধৰ্ম। অসমীয়া ডাঙৰীয়াসকল জাতীয় সাজ-পাৰেৰে যেনেকৈ মৰ্যাদাসম্পন্ন, খোজ কাটলতো তেনেকৈ গহীন, কথা-বতৰাত জোখৰ, আবেগ প্ৰকাশত সংযত, বিপদ-সংকটত ধীৰ স্থিৰ। কান্দোনত তেওঁলোক যেনেকৈ ভাগি নপৰে, আনন্দতো তেনেকৈ বাগৰি নপৰে। হাঁহি তেওঁলোকৰ জীৱনৰ প্ৰধান ৰস নহয়, বৰঞ্চ হাঁহিটো পাঁতল মনৰ চিন বুলিহে ভাবে। য'ত হাঁহিব লগা হৈছেও, সেই হাঁহি গোঁফৰ চাৰিসীমাৰ মাজত আৱদ্ধ। ছশ বছৰীয়া আহোম শাসনৰ ৰাজনৈতিক সুস্থিৰতা আৰু শৃঙ্খলাৰ লগত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম, সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ উচ্চ নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক আদৰ্শ যুক্ত হৈ আমাৰ জাতীয় চৰিত্ৰক এনেভাৱে গঢ় দি তুলিছিল। এনে এখন নিকপকপীয়া সমাজৰ সুনিৰ্দিষ্ট গতিপথত অসঙ্গতি আৰু অসামঞ্জস্য সৃষ্টিৰ সম্ভাৱনা আছিল কম আৰু সেইকাৰণে এনে এখন সমাজক লৈ হাঁহিৰ সৃষ্টিও আছিল বিৰল। বৈষ্ণৱ সাহিত্যতো য'তে হাস্যৰসৰ চানেকি পাওঁ, সেয়া ডাঙৰীয়াজনৰ গোঁফৰ তলৰ মিচিকি মাথোন। (ভীমচৰিত, বধকাব্য আদিও ঠিক ধৰ্মীয় সাহিত্য নহয়, লোকৰঞ্জক সাহিত্যহে।) ভৱভূতিৰ নাটকৰ বাহিৰে সংস্কৃত নাটকৰ অপৰিহাৰ্য অঙ্গ 'বিদুষক' চৰিত্ৰৰ অবৰ্তমান অকীয়া-নাটৰ এটা আকস্মিক ঘটনা মাত্ৰ নহয়। আমাৰ জাতীয় চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যৰ লগত সঙ্গতি ৰাখিয়ে মহাপুৰুষ দুজনাই সমগ্ৰ বৈষ্ণৱ আন্দোলনটোক গঢ় দি তুলিছিল।

কিন্তু ইতিহাসৰ চাকনৈয়াত পৰি এই জাতীয় জীৱন, জাতীয় চৰিত্ৰ, জাতীয় আদৰ্শৰ মূল্যবোধৰ হঠাতে থানবান হৈ পৰিল। চান্দোৰ মেৰঘৰত কালীনাগ সোমাবলৈ সামান্য এটা ছিদ্ৰই যথেষ্ট আছিল। মানৱ আক্ৰমণে শেষ বিপৰ্যয় সৃষ্টি কৰা জাতীয় জীৱনলৈ অৱশেষত আহিল বিদেশী শাসন, বিদেশী ৰীতি-নীতি, আদৰ্শ। বিপৰ্যয়ত মূল্যবোধক পূৰ্ব মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যিসকল আঁকোৰগোজ হৈ থাকিল, তেওঁলোক হ'ল ঘোৰ ৰক্ষণশীল দল, যি নতুনৰ দৃষ্টিত হ'ল হাঁহিয়াতৰ পাত্ৰ। নতুন মূল্যবোধত নিজক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যিসকলে খৰ-খেদা লগালে, তেওঁলোকৰ বহুতৰে নাছিল যোৱা ছশ বছৰৰ কোনো বংশগত ঐতিহ্য। তেওঁলোকে মাত্ৰ এই খেলি-মেলিৰ সুযোগ



গ্রহণ কৰিবলৈহে তৎপৰ হৈ পৰিল। এই দুইৰ মাজত যিসকল মধ্যমপন্থী ওলাল তেওঁলোক যেনেকৈ নতুন আদৰ্শৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত, তেনেকৈ ঐতিহ্য-সচেতনো। তেওঁলোকে দুই আদৰ্শৰ সমন্বয় সাধন কৰি আৱশ্যকীয় গ্ৰহণ বৰ্জনৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ যোগেদি জাতীয় চৰিত্ৰক পুনঃ সংস্থাপিত কৰা কাৰ্য্যত ব্ৰতী হৈ পৰিল। এই সুধী শ্ৰেণী হ'ল এমুঠি নৱা-শিক্ষিত, ঐতিহ্য-চেতন ডেকা। এওঁলোকৰ মাধ্যম হ'ল পাশ্চাত্যৰ প্ৰভাৱত নতুনকৈ গঢ় লৈ উঠা সাহিত্য। এই সাহিত্যকো তেওঁলোকেই প্ৰতিষ্ঠা কৰি লব লগা হ'ল নতুন ৰূপত আৰু মাধ্যমো কৰিব লগা হ'ল এই নৱপ্ৰতিষ্ঠা সাহিত্যকে। সাহিত্যত নতুন নতুন বিষয়-বস্তু, ৰূপ (form) আৰু কলা-কৌশলৰ (technique) প্ৰবৰ্তন হ'ল। জাতীয় জীৱনত হঠাৎ সৃষ্টি হোৱা অসঙ্গতি, অসামঞ্জস্যবোৰক ভেটি কৰি ৰচিত হ'ল এশ্ৰেণী নতুন ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপাত্মক গদ্য-পদ্য সাহিত্যৰ, সামাজিক ধেমেলীয়া নাটকৰ। তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য হ'ল সংস্কাৰ, বিজতৰীয়া হ'ব খোজাসকলক 'জাতলৈ ওভতাই অনা, আঁকোৰ-গোজসকলৰ হাতৰ মুঠি টিলা কৰি যুগ-সচেতন কৰা। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, বেজবৰুৱা, লম্বোদৰ বৰা, সত্যনাথ বৰা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা আদি সেই সময়ৰ প্ৰায় সকলো লিখকেই কম-বেছি পৰিমাণে এনে ৰচনাত হাত দিছিল।

বেজবৰুৱাৰ 'চালনী আৰু বেজী' নামৰ কবিতাটো এই সময়ৰ সমাজখনৰ ফটোগ্ৰাফ বুলিব পাৰি। সমাজৰ লাইখুটা বুলিবলৈ কোনোৱে নাইকিয়াৰ নিচিনা, সকলোৱেই ছিদ্ৰযুক্ত। কোনো যদি চালনী, কোনো তেন্তে বেজী। ব্যক্তিগত জীৱনৰ আৰু সমূহীয়া জীৱনৰো অসঙ্গতি আৰু অসামঞ্জস্য ইমানেই প্ৰকট যে সেইবিলাকৰ ছবু চিত্ৰণেই হাঁহি তোলাবলৈ যথেষ্ট, ৰহণ সানিব নেলাগেই! মাত্ৰ সাহিত্যৰ নিৰ্দিষ্ট কলা-কৌশলৰ দাবীখিনি পূৰণ কৰি তাৰ লগত ঘটনা, চৰিত্ৰ আদি খাপ খুৱাই গ'লেই হ'ল। সেই কাৰণেই সেই সময়ৰ সাহিত্যৰ হাস্যৰস প্ৰধানকৈ আৱিষ্কাৰ-ধৰ্মী, কমকৈ হে সৃষ্টিধৰ্মী; সমাজৰ চিত্ৰবিলাকো বাস্তৱধৰ্মী। যিসকলে হাস্যৰস সৃষ্টিৰ সচেতন প্ৰচেষ্টা হাতত লৈছিল, সেইসকলে বেছিকৈ অবাস্তৱতা আৰু অতিৰঞ্জনৰ সহায় লব লগা হৈছিল।

গোহাঞিবৰুৱা আচলতে কিন্তু এজন ছিৰিয়াচ লিখক; হাঁহি তেখেতৰ তাহানিৰ ডাঙৰীয়াজনৰ গোঁফৰ তলৰ হাঁহি। তেখেতৰ তিনিখন মাত্ৰ ধেমেলীয়া ৰচনা, তিনিওখনেই নাটক 'টেটোন তামুলী' - পুৰণি সাধুকথা এটাৰ নাট্যৰূপ। বেজবৰুৱায়ো তেনে এটা সাধুকথাৰ ভেটিত 'লিতিকাই' ৰচনা কৰিছিল। দুয়োখনেই একে ধৰণৰ ফুচুৰি নাটক, যাক ইংৰাজীত ফাৰ্চ বোলে। 'ভূত নে ভ্ৰম' নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য গাঁৱলীয়া সমাজৰপৰা অন্ধবিশ্বাস বা কুসংস্কাৰ কৰা। এই উদ্দেশ্যত অধিক গুৰুত্ব পৰাত ই এখন শিক্ষামূলক চিত্ৰৰ দৰেহে হৈছে। আনহাতে 'গাঁওবুঢ়া' নাটকৰ ৰচনাত এনে কোনো উদ্দেশ্য সাধনৰ প্ৰণোদনা নাই, হাস্য-ব্যঙ্গ কৌতুক সৃষ্টিৰো সচেতন প্ৰচেষ্টা নাই। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ

মতে, “প্ৰহসনৰ লক্ষণ দুই এটা আছে যদিও বেছিভাগ লক্ষণ লঘু কমেডিৰ লগতহে মিলে কাৰণে ‘গাঁওবুঢ়া’ক কমেডি বুলিলে বোধ কৰা ভুল নহব।” নাটকখনক ট্ৰেজেডিও বুলিব নোৱাৰি, কিয়নো ইয়াত “ভোগমনৰ জীৱনৰ সাময়িক ব্যৰ্থতাহে অন্তৰ কৰিছে।”<sup>১</sup> ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে, “সুলিখিত গ্ৰাম্য কমেডি” বুলি মন্তব্য কৰিও লিখিছে, “সহানুভূতিৰে অঙ্কিত নায়ক, ভোগৰ আশাৰ পিছত ল’ৰা ভোগমনৰ দুৰ্দশাই চৰিত্ৰটোক প্ৰায় সার্থক ট্ৰেজেডিৰ বোলেৰে বোলাই তুলিছে।”<sup>২</sup>

ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যয়ে ইয়াক এখন, “কৰুণ-বসন্ত সামাজিক নাট” আখ্যা দি কৈছে “নায়ক গাঁওবুঢ়া আৰু তেওঁৰ পত্নী ৰংদৈৰ কাৰ্য্যৱলী আৰু পৰিণতিলৈ চাই আমি ইয়াক কৰুণ বসন্ত নুবুলি নোৱাৰোঁ।”<sup>৩</sup>

অৱশ্যে গাঁওবুঢ়াৰ বিষয়খনেই ভোগমনৰ জীৱনৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য হোৱা হ’লে, আৰু নাটকখনৰ শেষৰ দৃশ্যটো সেই উদ্দেশ্যৰ লগত খাপ খুৱাই ৰচনা কৰা হ’লে, ই এখন সামাজিক ট্ৰেজেডি (দুখান্তক নাট) হ’ব পাৰিলেহেঁতেন। শেষৰ দৃশ্যটোৰ বাহিৰে নায়কৰ মুখত ক’তো অকণমান হাঁহি বিৰিঙি উঠা দেখিবলৈ নাপাওঁ। নায়িকাৰ মুখত সেই হাঁহিকণো নাই। আনকি তেওঁলোকৰ একমাত্ৰ সন্তান উমলি ভাতখোৱা জেতুকীৰ মুখতো হাঁহি-খিকিন্দালিৰ চিন নাই। এইচৰিত্ৰ কেইটি নাট্যকাৰৰ সহানুভূতিৰপৰা কেতিয়াও বঞ্চিত হোৱা নাই। আমি নায়কৰ অজ্ঞতা, ভুল বুজা-বুজি আৰু পৰিস্থিতিৰ আকস্মিক বিপৰ্যয়ত হাঁহো যদিও চৰিত্ৰটোৰ অন্তৰ্নিহিত সততাই তৎক্ষণাৎ আমাৰ মনত পুটৌ আৰু সহানুভূতিৰ

১। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ; পৃষ্ঠা ৩০৫

২। এ পৃষ্ঠা ৩০৪

৩। অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা ; পৃষ্ঠা ৩০১

৪। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ জিলিঙনি ; পৃঃ ১৭২

৫। শেষৰ দৃশ্যটো ২ য় সংস্কৰণত সংযোগ কৰা ; এই সম্পৰ্কে পিছলৈ আলোচনা কৰা হৈছে।

সৃষ্টি কৰে। হাঁহিতকৈ বেদনাবোধ প্ৰবল হৈ পৰে—যি বেদনাবোধ সাময়িকভাৱে হাঁহিৰ তল পৰিছিল। এই নাটক বা এনে নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত সুৰটো উপলব্ধি নকৰাকৈ অভিনয় কৰিবলৈ গ’লে সি অসুস্থ হাঁহিৰহে সৃষ্টি কৰিব। মুঠতে ‘টেকনিকেল’ কাৰণত ‘গাঁওবুঢ়া’ যিহেতু ‘গ্ৰাম্য ট্ৰেজেডি’ নহয়, ই এখন কৰুণ-হাস্যৰসাত্মক সামাজিক নাটক। অকল ধেমেলীয়া নাটক বা প্ৰহসন বুলি ক’লে যথেষ্ট নহব।

অৱশ্যে হাঁহি আৰু কান্দোন একেটা বস্তুৰে দুটা গিঠি। আঁতৰৰপৰা যিটো হাঁহি উঠা যেন হৈ চকুত পৰে, ওচৰত সেয়ে বেদনাৰ কাৰণ। চাইকেলত উঠি যোৱা ফিট্-ফাট ডেকা এজনক যেতিয়া হঠাৎ চাইকেলৰপৰা পৰি যোৱা দেখোঁ—যদি সিফালৰপৰা

অহা যান এখনত খুন্দা খাই পৰা নাই, তেনেহলে দূৰৰপৰা প্ৰথমে আমাৰ হাঁহি উঠিব। কাৰণ ই এটা চাইকেলত উঠি যোৱাৰ লগৰ স্বাভাৱিক কাৰ্য নহয়। ই এটা আকস্মিক ঘটনা। এই অস্বাভাৱিকতা বা আকস্মিকতাও হাঁহিৰ সৃষ্টিৰ এটা কাৰণ। আকৌ, ওচৰ চাপি গৈ যেতিয়া পৰোতাজনে আঘাত পোৱা দেখিম, তেওঁৰ দামী, নিকা সাজটো নষ্ট হৈ যোৱা দেখিম, তেতিয়া আমাৰ অন্তৰত বেদনাৰ সৃষ্টি হ'ব। যদি সেই আৰোহীজন কেনেবাকৈ আমাৰ চিনাকী বন্ধু বা আত্মীয় হয়, তেনেহলে সেই বেদনাবোধ আৰু প্ৰবল হ'ব আৰু প্ৰথমে হাঁহাৰ বাবে অনুতাপহে আহিব। আৰু পৰোতাজনে যদি অকণো দুখো পোৱা নাই, কাপোৰো নষ্ট হোৱা নাই, তথাপি তেওঁ লাজ আৰু অপমানত ওপৰলৈ মূৰ তুলিব নোৱাৰিব। মুঠতে যিকোনো প্ৰকাৰেই নহওক কিয় হাঁহিৰ লগতে বেদনা জড়িত হৈ থাকিবই। কিন্তু, তথাপি আমি হাঁহো। সংসাৰৰ সকলোবিলাক দুখ-বেদনাদায়ক ঘটনাত—কি আচৰিত এই মানৱ হৃদয়—সামান্যভাৱে হ'লেও হাস্যকৰ ফাল এটা সোমাই থাকে। আনকি আত্মীয়-বিয়েগত আউলি-বাউলি হৈ হিয়া-ঢাকুৰি কন্দাৰ দৃশ্যতো, বেদনাৰ আঘাত মাৰ যোৱাৰ পিছত, হাঁহিবৰ কাৰণে বিচাৰি পাওঁ।

জীৱনৰ অসঙ্গতি আৰু অস্বাভাৱিকতাই আকস্মিকভাৱে আমাক যেতিয়া বিমূঢ় কৰি তোলে, তেতিয়া সেই বিমূঢ় পৰিস্থিতিৰ হাস্যকৰ ফালটোহে বিজুলী-চমকৰদৰে আমাৰ চকুত পৰে; বেদনাৰ গাজনি পিছতহে শুনিবলৈ পাওঁ। “আমাৰ প্ৰাণখোলা হাঁহিতো বেদনাৰ স্পৰ্শ থাকে।” (Our sincerest laughter with some pain is fraught.-*Shelley*)। এয়ে হাঁহি আৰু কান্দোনৰ পাৰ্থক্য। সকলোশ্ৰেণীৰ হাঁহিতেই এই বেদনাৰ ভাৱ মিহলি হৈ আছে—লাগিলে সি বিশুদ্ধ হাস্যৰস (Humour), বিদ্ৰূপাত্মক (Satire) বা বুদ্ধি-অঞ্জিত হাস্যৰসেই (Wit) নহওক কিয়। ইয়াৰ ভিতৰৰ বিশুদ্ধ হাস্যৰসত—যাক কৰণ হাস্যৰস আখ্যা দিবও পাৰি, এক বিশেষ ধৰণৰ বেজেৰুৱা ভাৱৰ আভাস নিহিত।

গোহাঞিৰুৱাই নিজেও এই নাটকখনক ধেমেলীয়া আখ্যা দিয়া নাই। পাতনিতো লিখিছে, “আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ আদি ছোৱাত, চৰকাৰী কৰ্মচাৰী গাঁওবুঢ়াৰ ‘অনাহাৰী’ বিষয়ববীয়া খাটনি বিষয়ক ৰহস্যই এই লেখকৰ অন্তৰত, ল'ৰাকালত, সদায় কৌতূহল জন্মাইছিল। সেই ৰহস্যৰ আৰ্হি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰাই এই সামাজিক নাটক লিখিবলৈ লোৱাৰ আগ-উদ্দেশ্য। আজিকালি অসমত পশ্চিমীয়া ধৰণৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি যেনেকৈ অনুৰাগ বাঢ়িছে তেনেকৈ তাৰ জোখাই অসমীয়াত নাটক নাই, —বিশেষকৈ সামাজিক

\*Humour is not the same as ludicrous; humour in some of its forms barely makes us smile....

Humour, we shall find, is often related to melancholy of a peculiar kind; not a fierce melancholy, but a melancholy that arises

out of pensive thoughts and a brooding on the ways of mankind.

### The Theory of Drama- A. Nicoll.

নাটক ; সেই অভাৱ কিস্তিমান শুচাবলৈ আগবঢ়াটো এই পুথি লিখাৰ দ্বিতীয় লক্ষ্য।” আনহাতে ‘টেটোন-তামুলী’, ধেমেলীয়া নাটকৰ অভাৱ শুচাবলৈ লিখা বুলি পাতনিত উল্লেখ কৰিছে ; আৰু ‘ভূত নে ভ্ৰম’ৰ বিশ্লেষণাত্মক উপ-শিৰোনামা, ‘সংস্কাৰমূলক নাটক’ বুলি বন্ধনীৰ ভিতৰত দিছে। কিন্তু ‘গাঁওবুঢ়া’ৰ উপশিতানত, “বুঢ়িছ শাসনৰ আদি ছোৱাত অসম”, এই বিশ্লেষণাত্মক পৰিচয় বন্ধনীৰ ভিতৰত দিছে। পাতনিত এই কথাকে দোহৰাৰ উপৰিও ‘সামাজিক’ শব্দটোৰ ওপৰত হেঁচা দিছে।

ভোগমন চেটীয়া সজবংশৰ, সমাজত (গুৰুঘৰীয়া) বাব পোৱা বয়নৰ ঘৰৰ ল’ৰা। কিন্তু বৰ্তমান চাল-বাকলি ছিগা, নিশকতীয়া, ‘তেল নাইকিয়া ফপৰীয়া’। এসময়ৰ ‘ধেনু চৌচা কাঁড়ীৰ ঘৰৰ ল’ৰা’ কচুখোৱাই বৰ্তমান গাঁওবুঢ়া বিষয়ৰ ক্ষমতাৰ বলত চিপাহীৰ সহায়ত জোৰকৰি বাটৰপৰা কুলি ধৰি নি থানাত হাজিৰ কৰায়। দাৰোগা মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱাই তেওঁক সহানুভূতি দেখুৱাওক চাৰি মুৰ্গীৰ ভাৰখন তেওঁৰ কান্ধত দিবলৈ নিৰ্দেশ দি এক দানৱীয় আনন্দ লাভ কৰে। এইদৰে সামাজিক আৰু ধৰ্মীয় সকলোবিলাক যুগ-পূজিত মূল্যবোধৰ বিপর্যয়েৰে নাটকখনৰ প্ৰথম দৃশ্য আৰম্ভ হৈছে। নায়কৰ কাৰণে এই আঘাততকৈ মৰণেই শ্ৰেয় :

“শুনিছ নে, মোৰ জীৱনত আৰু সকাম নাই। মোৰ আৰু সংসাৰত ৰাপ নাইকিয়া হ’ল। ...লাজ-অপমানৰ কথা এৰিছোঁ ; মইনো কিমান ভাৰ বব পাৰোঁ দেখিছই নহয়। সেই কুকুৰাৰ মেটমৰা ভাৰখনে সেইদিনা মোৰ কলিজা ভাঙ্গিবৰ নিচিনা কৰিলে।”

আনহাতে তেওঁৰ চকুৰ আগতে ভাৰবোৱাৰ উপযোগী দুটা

\* কুলি ধৰা—বেগাৰ ধৰা প্ৰথা। পিছত এই প্ৰথা চৰকাৰে বন্ধ কৰে। মঙ্গলদৈৰ কৃষক বিদ্ৰোহৰ অন্যতম কাৰণ এই প্ৰথাও বুলি ড° সৰ্বেশ্বৰ ৰাজগুৰুৱে (অধ্যাপক, নগাঁও কলেজ) এই লিখকক কৈছিল। কুন্দল শব্দটো বাধ্য হৈ ব্যৱহাৰ কৰিব লগা হোৱাত ক্ষমা বিচাৰিছোঁ।

কুন্দলক যথাক্ৰমে গাঁওবুঢ়া আৰু দাৰোগাই ভেটী খাবলৈ পাই এৰি দিছে। তেওঁ ভেটী দিব নোৱাৰা দুখীয়া মানুহ,—নতুন সমাজত তেওঁলোকৰদৰে দুখীয়াৰ মান-সন্মান নথকাই স্বাভাৱিক। এনে ভাৱেৰেই তেওঁ—“লাজ-অপমানৰ কথা এৰিছোঁ”—বুলি কৈছে যদিও প্ৰকৃততে ইয়ে মাৰাত্মক লাজ-অপমানৰহে কথা, গাঁওবুঢ়া আৰু দাৰোগাৰ আগত কৰা উক্তিৰ ওলাই পৰিছে। প্ৰাচীন বংশ মৰ্যাদাই যে তেওঁলোকক বৰ্তমানৰ সমাজত স্থান দিব পৰা নাই সেই কথা বাহিৰত প্ৰকাশ নকৰিলেও অন্তৰেৰে তেওঁলোকে ভালদৰে জানে। সেয়েহে ‘লাজ-অপমান’ৰ কথাত ঘৈণীয়েকৰ আগত গুৰুত্ব দিয়া নাই।

‘কপালৰ লিখন’ বুলি গিৰিয়েকক সাক্ষ্য দিও বুজিমতী ৰংদৈয়ে ইয়াৰ প্ৰতিকাৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। নিষ্ক্ৰিয় নায়ক ভোগমনক সততে ক্ৰিয়াশীল কৰি আগবঢ়াই

নিয়া দেখিবলৈ পাওঁ এই গৰাকী পতিব্ৰতা তিৰোতাক।

“মোৰ মনেৰে যি গাঁওবুঢ়াই আমাৰ এনে বিলাই কৰিছে, তাৰ বিষয়খনকে লবলৈ কাৰবাৰ কৰা হওকচোন”—এয়া হ’ল ৰংদৈৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশক উক্তি। তেওঁৰ বুদ্ধি-দিহা মতেই ভোগমনে গাঁওবুঢ়া চৰকাৰী অবৈতনিক বিষয়খন পালে। মহকুমাধিপতি মিঃ ইয়ং চাহাবে অৱশ্যে ভোগমনৰ যোগ্যতা সম্পৰ্কে সঠিক সন্দেহেই কৰিছিল। যি কি নহওক, ভোগমন গাঁওবুঢ়াৰ হ’ল আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে গাঁৱৰ মেল এখনত গাঁওবুঢ়াৰ সন্মান, আন মেলুৱৈতকৈ ‘মেলমৰা’ দুপইচা বেছিকৈ পালে। গোটেই নাটকখনত গাঁওবুঢ়া ভোগমনৰ সেইকণেই লাভ দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াৰ পিছৰপৰাই আৰম্ভ হয় গাঁওবুঢ়া জীৱনৰ ট্ৰেজেডি। দিনে-ৰাতিয়ে চৰকাৰী কামত অনাই বনাই ঘূৰি-ফুৰি ভোকৰ ভাত, ঘৰুৱা-জীৱনৰ সুখ-শান্তি, গৃহস্থীঘৰৰ অতি প্ৰয়োজনীয় কাম-বন সকলো এৰিব লগীয়া হ’ল। ঘৰ-পথাৰ সকলোতে মুনিহ-তিৰোতা উভয়ৰে বন কৰিব লগীয়া হৈ, গাঁওবুঢ়াৰী হোৱাৰ আগৰ দিনবিলাকৰদৰে গুণগুণকৈ আইনাম গাই সূতা কাটি এখণ্ডেক বহি থকাৰ সামান্য আহৰিকণো (!) হেৰুৱাব লগা হ’ল ৰংদৈয়ে। পথাৰৰ পকা ধান গৰুৱে খাই শেষ কৰিলে, চপাবৰ সময় নাই ভোগমনৰ। গাঁৱে গাঁৱে খাজানাৰ কাৰণে সঁকিয়াই ফুৰাৰ উপৰিও বৰচাহাব চফৰলৈ অহাত বিনা-পইচাত ৰচদ (কুকুৰা আৰু কণী) যোগাবৰ ভাৰো পৰিল ভোগমনৰ ওপৰত। বাঁৰী ভেলেউ মৰিয়ানীৰ কুকুৰে-কাঁইট নোখোৱা গালিকো হজম কৰি তাইৰ ঘাই কুকুৰাজনী, দুখীয়া বিলতৰ দুটা কুকুৰা, আৰু দাম দিয়াৰ ছলাহ কৰি বেচোৰা পেজানৰ সাঁচতীয়া কণী কেইটা আদায় কৰি চাহাবৰ ৰচদ সংগ্ৰহ কৰিলে ভোগমনে। ভোকে-লঘোনে এই ৰচদ ডাক-বঙলাত খানচামাৰ হাতত ভাৰী এটাৰ সহায়ত দিয়াবলৈ নি যি নগুৰ-নাগতি ভোগ কৰিব লগীয়া হ’ল, সেই দৃশ্যই দৰ্শকৰ অন্তৰত ইহিতকৈ ক্ৰোধ, ক্ষোভ আৰু বেদনাৰহে সৃষ্টি কৰিব। গোলমাল শুনি বৰচাহাব ওলাই অহাত দৰ্শকে আশা কৰিব যে দুষ্টহঁতক ভোগমনে চাহাবক হতুৱাই এসেকা দিব। কিন্তু আৰ্দালি আদিয়ে তৎক্ষণাৎ চাহাবক ভুলকৈ বুজাই ভোগমনকহে দোষী, দগাবাজ সাব্যস্ত কৰালে। তাৰ উপৰি সেই লখোনীয়া মানুহটোক চৰ্দাৰে কাণত ধৰি খৰি ফালিবলৈ লগাইছিলহে: “আও শ্যালা, পাজি, বক বক নাই কৰিবি। আভি লাকৰি ফাৰি দিব লাগে।” ভাগ্যে পিছদিনা সিহঁতলৈ সুকীয়াকৈ হাঁহকণী আনি দিব বুলি সেই যাত্ৰালৈ ৰক্ষা পালে। বাকী কেইজন গাঁওবুঢ়াৰো যে একেই দশা হৈছিল অসমীয়া আৰ্দালিৰ উক্তিৰপৰাই বুজা যায় :

আৰ্দালি : দোচোৰাটো গাঁওবুঢ়াকভি এই মাফিক্ কৰেগা দেই।

এচৰকম নাই কৰিলে চেলালোক কুছু নাই দেগা। তোম জাস্তা ?

চৰ্দাৰ : হ্যা, হ্যা, হাম আভি চমজ গিয়া হয়। হামভি বৰাবৰ ইন্মাফিক কৰেগা।

ভোগমনৰ গাঁওবুঢ়া জীৱনৰ চৰম দুৰ্দশা এতিয়াও আহিবলৈ বাকী। সেই বিপৰ্যয় আহিল সেইদিনা, যি দিনা কেইবাবছৰো খাজানা বাকী পৰাত স্বয়ং গাঁওবুঢ়া ভোগমনৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰিবলৈ মৌজাদাৰ বাধ্য হ'ল। যি গাঁওবুঢ়াই আনৰ ঘৰ পিয়াদা লগাই ক্ৰোক কৰি ফুৰে, সেই গাঁওবুঢ়াৰ নিজৰে শেষত সেই দশা! আনকি জেতুকীয়ে উমলি থকা বাটিটোও খাজানাত মাৰি পিয়াদাই কাটি লৈ গ'ল।

ৰংদৈক এই প্ৰথম ভাগিপৰা দেখিবলৈ পাওঁ। দুখ, বেদনা, অপমানৰ আঘাতত তেওঁ মুৰ্ছিত হৈ পৰিল। ভোগমনেও চেতনা হেৰুৱালে।

“কুলি হোৱাৰ ভয়ত আৰু মান ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈ (এইটোৱে প্ৰকৃত উদ্দেশ্য) চৰকাৰী গাঁওবুঢ়া বিষয় খাওঁতে এনে বিলাই”—ভোগমনৰ এই উক্তি, আৰু—“সঁচাকৈয়ে এই বিষয় খাবলৈ গৈ যেনিবা বিহহে খালোঁ”—ৰংদৈৰ এই কথাষাৰিয়ে তেওঁলোকৰ ট্ৰেজেডি সম্পূৰ্ণ কৰিছে।

শেষত গাঁওবুঢ়াৰ এই মেটমৰা ভাৰখন দিয়াৰ সিদ্ধান্ত কৰিলে ভোগমনে, ৰংদৈৰ বুদ্ধিমতেই।

ইয়াৰ পিছৰ দৃশ্য আদালতৰ।

গোচৰ দিছে ভেলেউ মৰিয়ানীয়ে গাঁওবুঢ়া ভোগমনৰ বিৰুদ্ধে। বিচাৰক স্বয়ং বৰ চাহাব মিঃ ইয়ং। এই বিচাৰতে চাহাবে প্ৰথম জানিব পাৰিছে যে চাহাবৰ (উচ্চ বিষয়াৰ) কাৰণে সংগ্ৰহ কৰা ৰচদৰ দাম চৰকাৰৰপৰা দিয়া নহয়, চৰকাৰী কামৰ কাৰণে জোৰকৰি বিনা বানচে কুলি ধৰা হয়। বিচাৰত অৱশ্যে ভোগমনে খালাচ পালে। কিন্তু বেচেৰী ভেলেউৱে তাইৰ একমাত্ৰ উপাৰ্জনৰ সম্বল ঘাই কুকুৰাজনীৰ বাবে একো নাপালে।

বিচাৰৰ শেষত পেস্কাৰলৈ চাই বিচাৰকে ক'লে, “ওৱেল, এইটো ভালো দস্তৰ নাই আছে। কুলি জবৰদস্তি ধৰিবে। ৰচদ কাৰে, ডাম নাই ডিবে। গাঁওবুঢ়া কাম কৰিবে, টলব নাই পাৰে, কুচ নাই মিলিবে। কেইচা দস্তৰ! এ চৰ বাট হামি ওপৰতে লেকিবে।”

এনে এটা আশাৰ ইঙ্গিতেৰে নাটকখন শেষ হৈছিল বুলি ক'ব পাৰি। কিন্তু শেষত আৰু এটা দৃশ্যত চাৰিওজন গাঁওবুঢ়াকে একেঠাই কৰি, বিশেষকৈ ভোগমনৰ মুখত প্ৰথম হাঁহি বিৰিঙাই দেখুৱাই, দেখাত এটা আনন্দজনক সমাপ্তি কৰিছে। কাৰণ, এইমাত্ৰ ভোগমনে ‘বুদ্ধি-সন্ধি’ কৰি ভদীয়া নামৰ কছাৰী ল'ৰা এটাক সলনি দি অনাহাৰী চৰকাৰী বাবৰ ভালুকৰ সাঙিখনৰপৰা মুক্ত হৈ গাত ডেউকা গজাই আহিছে। কচুখোৰা, কেৰপাই আৰু টেপেৰা গাঁওবুঢ়াই ভোগমনৰ মুকলি মনটো দেখি আচৰিত হৈছে। হ'বৰ কথাই! গাঁওবুঢ়াৰতো কেতিয়াও মনৰ স্ফুৰ্তি থাকিব নোৱাৰে। ঘৰত তিৰোতাৰ হটামাত, বাহিৰত ৰাইজৰ শাও, অফিচত মৌজাদাৰৰ গালি, চাহাবৰ তৰ্ক-গৰ্জন, আনকি

চাহাবৰ চৰ্দাৰৰো কাণমোচৰা, অবাচ্য মাত। গাঁওবুঢ়াৰ মুখবিলাকত ঈশ্বৰে পৃথিৱীৰ বেজাৰ বিৰক্তি বিলাক ধূপ খুৱাই থৈ দিছে। সলনি দিব পাৰিলে তেওঁলোকেও বিষয়খন ত্যাগ কৰিব পাৰিব, এই উল্লাহতে টোপেৰা আৰু কেৰপায়ো জপিয়াই উঠিল। কচুখোৱাৰো আনন্দৰ কাৰণ আছে। তেওঁ শুনি আহিছে যে অচিৰেই গাঁওবুঢ়াৰ বানচ মিলিব। মুঠতে চাৰি গাঁওবুঢ়াই হাঁহিব পৰা মানসিক অৱস্থা এটা পাইছেহি। অকল হাঁহ কিয়, গান গাবও পাৰে, লগতে নাচ এপাকো মাৰিব পাৰে।

চাৰি গাঁওবুঢ়াৰ নাচ আৰু গানৰ মাজত এই পাঁচ-অঙ্কীয়া (পাঁচ অঙ্কৰ প্ৰয়োজন নাছিল) সামাজিক নাটকৰ যবনিকা পৰিছে। নাটকীয় বিচাৰত ই এক সুখাস্তক পৰিসমাপ্তি। ভোগমনে বাব সোধাই দি অহাৰ লগে লগে কচুখোৱাৰ মুখে ভৱিষ্যৎ বানচ পোৱাৰ খবৰটো পাই যদি হতাশ হৈ পৰিলেহঁতেন, নাচ-গানত যোগ নিদিলেহঁতেন, তেতিয়াহলেও ই এখন সাৰ্থক ট্ৰেজেডি হ'ব পাৰিলেহঁতেন।

তথাপি, অভিনয় চাই দৰ্শক যেতিয়া ঘৰাঘৰি উভতিব, একোখন ভাৰাক্ৰান্ত অস্ত্ৰ লৈহে তেওঁলোক উভতিব। তেওঁলোকৰ কাণত বাৰে বাৰে ৰিঙিয়াই থাকিব কুশাসন আৰু পাবত-গজা দুৰ্নীতি পৰায়ণ বিষয়াৰ অত্যাচাৰত জৰ্জৰিত দৰিদ্ৰ ৰাইজৰ এই আতুৰ উক্তি সমূহ :

ভেলেউ : হজিৰ ! পিচে, দুখনী বেটীহে নিগমে মৰিলোঁ।

(একমাত্ৰ কুকুৰাজনী ভোগমনে চৰকাৰী ৰচদলৈ জোৰকৈ নিয়াৰ বাবে আদালততো একো সুবিচাৰ নোপোৱাত, বিচাৰক মিঃ ইয়ং চাহাবৰ আগত কৰা উক্তি।)  
পেজান : এ খোদাই, এনেকুৱা অধৰম হ'লে আৰু কেনেকৈ তৰিম ;.....

(চুৰিয়া কিনিবলৈ সাঁচি থোৱা কণী কেইটা গাঁওবুঢ়াই দাম দিয়াৰ লোভ দেখুৱাই হাত কৰি লৈ চৰকাৰী ৰচদ বুলি বিনা পইচাই লৈ অহাত।)

বিলত : (সেও হৈ) এৰা, বুৱাই ! তইতে আৰু দূৰলৈ যাব নোৱাৰ, দুখীয়া বুঢ়াৰহে দুটাকৈ কুকুৰা ধৰিবলৈ পালিহি ! বাক যা, আমি মৰা মৰোঁ, হাকিমেই বিখই খাই তৰক। (ভিতৰলৈ বেজাৰ মনেৰে সোমাই যায়।)

কচুখোৱা গাঁওবুঢ়া : (মৌজাদাৰৰ আগত কৰা উক্তি) ভাল কেছে দেউতা, আগেয়ে নেভাৰি-নিচিন্তি এই হাড়-মাল চপাই লৈছিলোঁ (গাঁওবুঢ়া বিষয়) দেখিতো এতিয়া তাৰ পোটক পাইছোঁ। নহলেনো ঘৰে-পৰে আমাৰ শান্তি নোহোৱা হয় নে ?

জেতুকী : (ফেঁকুৰি ফেঁকুৰি বাপেকক ধৰোঁগ) বুপাই মোৰ বাটিটো নিয়ে এতিয়া ! আজি মই কিহেৰে উমলিম ? হুঁ, মোৰ বাটিটো দে। (বৰকৈ চিঞৰি কান্দে)

এই পাৰ্শ্ব-চৰিত্ৰবিলাকৰ জীৱনো ইমান বেদনাভৰা। মূল নায়ক-নায়িকাৰ জীৱনৰ গোটেই ঘটনাৱলীয়ে কৰুণ। মুঠতে প্ৰকৃত বিচাৰত 'গাঁওবুঢ়া'ৰ মূল সুৰটোৱে কৰুণ। শেষৰ দৃশ্য দুটা দ্বিতীয় তাণ্ডৰণত যোগ কৰা, মূল নাটকৰ দৃশ্য নাছিল—গতিকে একপ্ৰকাৰ জোৰ কৰি দেখুৱা সুখান্তক সমাপ্তি।

এতিয়া নাটকখনৰ হাঁহি উঠা ফালটোৰ অলপ আলোচনা কৰা হওক। বিকৃত ভাষাৰ প্ৰয়োগ, ভুল বুজা-বুজি, ঘটনাৰ আকস্মিকতা বা অসঙ্গতিযুক্ত পৰিৱেশ-সৃষ্টি, চৰিত্ৰৰ অতিপাত সৰলতা, বা বেঙামি আদিয়ে আমাৰ হাঁহি তোলাইছে। অৰ্থাৎ, সমালোচকৰ ভাষাত নাটখন 'হাস্য-মধুৰ', 'ধেমেলীয়া' কৰাত সহায় কৰিছে।

কচুখোৱা, বাপুৰামৰ 'কনিষ্টৰ' লগত কোৱা খিচিৰী হিন্দী :  
বাপুৰাম : দেখ, দেখ, কনিষ্ট! ঐ কুলি ভাগকে ল'ৰ মাৰ্তা হেঁই। তুমি খেদি যাইকে  
তাক পাকুৰি আনও।

চাহাবৰ মুখত বিকৃত অসমীয়া উচ্চাৰণ :  
মিঃ ইয়ং : (খণ্ডেৰে) ইউ ডেভিল ৰাঙ্কেল। টুমি হামাকে গালি ডিছে? বয়  
ডেকাইছে? টুমি মহাৰাণী মাতিছে! তুমি হামাকে বোকা ডেকিছে?  
ভোগ : (বোকা হোৱা ঠাই এডোখৰলৈ চাই) অ, হয়, হজুৰ বোকা হয়! মই  
এতিয়াহে মন কৰিছোঁ হজুৰ বোকা আছে। কিন্তু মই গাঁওবুঢ়া হ'লে হজুৰ  
আৰু বোকা নাথাকে।

উদ্ধৃত সংলাপ অংশত আৰু চাহাব আৰু ভোগমনৰ বাকী সংলাপতো উচ্চাৰণ বিকৃতিৰ উপৰিও অৰ্থৰ ভুল বুজা-বুজি, আৰু ভোগমনৰ সৰল উক্তিye শ্ৰোতাৰ কাণত তৎমুহূৰ্তে সৃষ্টি কৰা শ্লেষাত্মক ইঙ্গিতেও (হজুৰ বোকা আছে) আমাৰ হাঁহি তোলে।

ভেলেউ, বিলত আদিৰ মুখৰ বিকৃত উচ্চাৰণেও সেইদৰে হাঁহি তোলাইছে :  
ভেলেউ : .....মৰিয়াৰ পইতা খোৱা পো, চেহাব বাপেৰক ৰচদ লাগে

৯

যদি খৰহকৈ থকা কেঘৰলৈ নেযাব কিয়? বাঁৰীদুখুণীৰ ঘৰতহে তোৰ চকু  
পৰে?

বিলত : হাঁহৰ পেটু চোঁচা হেঁদু, বিখয় খাইছ, ৰচদ যোগাব লাগে যদি ঘৰতে কুকুৰা  
পুহি নলৰ কিয়? দুখীয়া মানুহক কেলেই এইদৰে অইনাই কৰি ফুৰ?

আদালতৰ দৃশ্যতো ভুল বুজা-বুজি জনিত হাঁহিৰ সৃষ্টি হৈছে।

ভোগমনে বাটত কচুখোৱাক গহীনাই, "কি গাঁওবুঢ়া ককাই, কুলী ধৰা হৈছে নে  
কি?" বুলি সোধা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত যেতিয়া নিজেই হঠাৎ কুলী হ'ব লগা হ'ল, ৰচদ দিবলৈ  
গৈ ভোগমন যেতিয়া চৰ্দাৰ আদিৰ হাতত নিজেই লাটিখটি হ'ব লগা হ'ল আৰু বৰচাহাব



সোমাই অহাৰ লগে লগে দৰ্শক বা ভোগমনেও আশা কৰাৰ বিপৰীতে ভোগহে দোষী সাব্যস্ত হ'ল,— ঘটনাৰ এনেবিলাক আকস্মিকতা আৰু পৰিস্থিতিৰ অসঙ্গতিয়ে হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিছে।

পেজানে পইচাৰ আশাত লুকুৱাই থোৱা কণীখিনি আনি দি ঠগ খোৱাৰ দৃশ্য, ভোগমনে মাটিত হাত লগাই চাহাবক চেলাম দি দি গুচি যোৱাৰ দৃশ্য, ভোগমনৰ আৰু তেনে দুই এটা বেঙামিয়ে অতিপাত সৰলতাজনিত হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে।

সেইদৰে গাঁৱলীয়া মেলত মেলুৱৈৰ 'তাৰ পৰিণামে', 'কিনো ৰূপে সৈতে' আদি অৰ্থহীন বাক্যাংশৰ প্ৰয়োগজনিত 'মুদ্ৰাদোষ' (idiosyncrasy), গুচৰীয়াৰ শপত খাবলৈ গৈ কৰা টেঙালিয়েও আমাক হাঁহুৱায়।

লক্ষ্য কৰিব লগীয়া এয়ে যে মেলুৱৈৰ দৃশ্যটোত আৰু ভোগমন-চাহাবৰ কথা-বতৰাতহে নাট্যকাৰে সামান্য ৰহণ লগোৱাৰ চেষ্টা কৰিছে হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে। বাকী তেনে দৃশ্যবিলাকত হাস্যৰস সৃষ্টিৰ সক্ৰিয় চেষ্টা নাই। সমস্যাৰ গভীৰতাই আৰু তাৰ অন্তৰ্নিহিত বেদনাই তৎক্ষণাৎ দৰ্শকৰ মনত সহানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰি অন্তৰ ভাৰাক্ৰান্ত কৰি তোলে। আনকি স্পৰ্শকাতৰ, সহৃদয় দৰ্শকে এনে বিলাক দৃশ্যত প্ৰথমে হাঁহিলেও লগে লগে তাৰ বাবে অনুতপ্ত হোৱাৰ সম্ভাৱনা প্ৰবল। এই দৃশ্যবিলাকত চৰিত্ৰৰ কাৰ্য আৰু ব্যৱহাৰৰ যি অস্বাভাৱিকতা চকুত পৰে, সেয়া তেওঁলোকৰ বাস্তৱজীৱনৰে স্বাভাৱিক ৰূপ।

'গাঁওবুঢ়া'ৰ চৰিত্ৰসমূহ অসম্ভৱ জীৱন্ত হোৱাৰ এটা প্ৰধান কাৰণ সেইবিলাকৰ বাস্তৱানুগতা। চৰিত্ৰৰ আধাৰ এই সঁচা মানুহবিলাকক নাট্যকাৰে হাড়ে-হিমজুৰে চিনি পায়। সৰুৰেপৰা তেওঁলোকক দেখি আহিছে (নাটকৰ পাতনি চাওক)। গোহাঞিবৰুৱাই সেই সময়ৰ সমাজৰ ওপৰ-মহলা, তল-মহলাক তালুৰপৰা তলুৱালৈকে জানিছিল, (আজিৰ সাহিত্যিকৰ ৰচনাত এনে অভিজ্ঞতাৰ প্ৰকাশ বৰং বিৰল।) বিশেষকৈ ইংৰাজসকলৰ চৰিত্ৰ অঙ্কন বৰ সহজ নহয়, কাৰণ তেওঁলোকৰ লগত হলি-গলি সকলোৰে সম্ভৱ নাছিল। সেইদৰে, সৰ্বসাধাৰণৰ সুখ-দুখ, আশা-আকাঙ্ক্ষা, চিন্তা-কল্পনা, বদমাচি-ধূর্তালি, কথা-বতৰাৰ বিশেষ ভঙ্গী আৰু উচ্চাৰণ বৈশিষ্ট্য আদিক অন্তৰঙ্গভাবে নাজানিলে সেইবিলাকৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণ অসম্ভৱ। প্ৰথম বয়সৰ ৰচনা প্ৰথম সামাজিক নাটকখনত এই চৰিত্ৰসমূহে ইমান আন্তৰিকতাৰে সৃষ্টি কৰিছে যে, অকল পঢ়ি গ'লেও তেওঁলোকৰ ভাৱৰ অভিব্যক্তি, অঙ্গভঙ্গি চকুৰ আগত জীৱন্ত হৈ উঠে, তেওঁলোকৰ কণ্ঠস্বৰবিলাকেও কাণত ৰিং দি যায়। চৰিত্ৰৰ লগত খাপখোৱা ভাষা, আৰু নাটকীয় গুণযুক্ত সংলাপৰ প্ৰয়োগেই চৰিত্ৰসমূহক এনে জীৱন্ত কৰি তোলাৰ অন্যতম প্ৰধান কাৰণ। তীব্ৰ ভাব-প্ৰকাশক আৰু চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যদ্যোতক ভাষা আৰু কথন-ভঙ্গি, স্বগতোক্তি আদি নাটকীয়

কৃত্ৰিমালিৰ অব্যৱহাৰে, (অতি প্ৰয়োজনত মাত্ৰ এঠাইত স্বগতোক্তিৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে) নাট্যকথনৰ নাটকীয় গুণ বৃদ্ধি কৰিছে। সেই সময়ৰ বুৰঞ্জীমূলক, পৌৰাণিক নাট্যকবিতাকত এনে বিলাক গুণৰ অভাৱ আছিল। সেইবিলাক বিৰক্তিকৰ, কৃত্ৰিমতাৰে ভৰা আৰু মঞ্চৰ অনুপযোগী হৈছিল। আনকি গোহাঞিবৰুৱাৰ তেনে নাটবিলাকো এনে দোষযুক্ত। 'গাঁওবুঢ়া' কিন্তু এনে সকলো দোষ-মুক্ত। মাজিত শ্ৰেণীৰ মুখত মাজিত সাধুভাষা আৰু সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ মুখত কথিত (colloquial) ভাষাৰ প্ৰয়োগৰ উদাহৰণ তলত উদ্ধৃত সংলাপ অংশত সুন্দৰকৈ ফুটি উঠিছে:

অমিলা : (মৌজাদাৰণী) এৰা, কৰোঁতা-মে'লোতা নাই দেহি। এই বেলিনো খেতিৰ ধান কিমান পাবি? খাবলৈ আটিব নে?

ৰংদৈ : হয় আইচু। চপাব পাৰিলে মূৰামুৰিকৈ আটিবগৈ। আমাৰ নো কথা কি সোধে?

অমিলা : আৰু নো কিহৰ দুখ? ক'চোন বাৰু, দুখ শুচাব নোৱাৰিলেও তেওঁ পুতৌ কৰিব পাৰি।

ৰংদৈ : নোৱাৰিব নো কেলৈ? আই-দেউতাই কেৰাহিকৈ চালেও এনে দুখুনী বেটী হেজাৰজনী তৰিব পাৰে।

অমিলা : (হাঁহি হাঁহি) বাৰু ক'চোন ক, কিহৰ দুখটো?

(ৰংদৈৰ কথাত অতিৰঞ্জন আৰু তোষামোদৰ সুৰটোৱে অমিলাৰ মুখত মিচিকিয়া হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিছে। -লিখক)

ৰংদৈ : .....কিনো ক'ম, আইচু, বুকু ফাঁটি যায় যেন লাগে। সিদিনা কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াইতে বাটৰপৰা মোৰ নিচলা মানুহটোক কুলি ধৰি নি, কুকুৰাৰ মেটমৰা ভাৰখন দি, চেহাবৰ লগত মকচললৈ পঠালে। দুদিনৰ পাছতহে এধামৰা হৈ ওলাইছেহি! (কান্দিবলৈ ধৰে)

.....  
ৰংদৈ : আইদেৱে যদি দুখুনীক কিৰ্পা কৰি, দেউতাক জনাই, সিটোক গাঁওবুঢ়া এটাকে পতাই দিয়ায়, তেনেহলে এনে আপদৰপৰা ৰইখা পাওঁ।

.....  
ৰংদৈ : (কাওঁবাওঁকৈ) যি পাৰো বুলিলে নহয়; আইদেউতা, পাৰিবই লাগে। হাকিমদেউতাই আই-দেউতাৰ কথা কেতিয়াও নেপেলায়, বেটীয়ে বেচকৈ জ্ঞানো।

(ৰংদৈয়ে 'পাৰিবই লাগিব' বুলি কোৱা হ'লে ব্যাকৰণৰ অশুদ্ধতা নাথাকে সঁচা, কিন্তু অনুৰোধৰ সুৰতকৈ দাবীৰ সুৰটোহে তেতিয়া স্পষ্ট হ'লহেতেন আৰু সেইটো মৌজাদাৰণীৰ কাৰণে নিশ্চয় বিৰক্তিকৰ হ'লহেতেন। ৰংদৈৰ নাৰী-মনস্তত্ত্বৰ সহজ-

জ্ঞান পাঠকে নিশ্চয় লক্ষ্য কৰিছে যেতিয়া, ‘আইদেউতাৰ কথা কেতিয়াও নেপেলায়’ বুলি বিবাহিতা তিৰোতাৰ প্ৰকৃত গৌৰৱ দিব পৰা কথাষাৰ কৈছে।)

অমিলা : এ’, তহঁতে নুবুজ, এইবোৰ চৰকাৰী কথা, মই খাটাংকৈ কেনেকৈ ক’ম!

তথাপি, ডাঙৰীয়াক আজি টানি কৈ চাম। তই বাকু কাইলৈ আহি  
যাবিচোন।.....

উদ্ধৃত সংলাপ অংশই দেখুৱাই দিছে এই নাটকৰ সংলাপ ৰচনাত গোহাঞিবৰুৱাদেৱে কি অপূৰ্ব কৃতিত্ব আৰু পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাইছে। এই সংলাপ সম্পূৰ্ণ নাটকীয় গুণযুক্ত (dramatic), অৰ্থাৎ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশক আৰু চৰিত্ৰ বিকাশক, নাটকীয় উদ্দেশ্যযুক্ত আৰু অনাড়ম্বৰ। অথচ এই সংলাপ বা আন কোনো সংলাপেই নাটকীয় চণ্ডৰ (theatrical) হোৱা নাই। ৰংদৈৰ ভাষাত যি গ্ৰাম্যতা দোষ আছে, (চেহাব, মকচল, এখামৰা, মোৰ মানুহটো, কিৰ্পা, ৰইখা, ইত্যাদি) আৰু কথাৰ ঠাঁচৰ যি সুৰ, মৌজাদাৰণীৰ ভাষা সেইবিলাক দোষৰপৰা মুক্ত। \*

এই একেটা দৃশ্যতে মৌজাদাৰণীৰ চৰিত্ৰটো প্ৰতিষ্ঠা কৰাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছে অকল সংলাপৰ যোগেদিয়ে। মৌজাদাৰণী দয়াশীলা, সহানুভূতিসম্পন্ন, ঘৰুৱা জীৱনৰ দায়িত্ব আৰু বিষয়ানী

\* গতিকে -“কিন্তু ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকৰ মুখতো সাধাৰণ কথাভাষাৰ বচনহে দিয়া হৈছে”। (অঃ নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি-পৃঃ ১৭৪) ড° ভট্টাচাৰ্য্যৰ এই মতৰ লগত একমত হ’ব নোৱাৰিলো।—লিখক

জীৱনৰ মৰ্যাদা সচেতনা। সেয়েহে ৰংদৈৰ উক্তিৰ প্ৰচ্ছন্ন তোষামোদৰ সুৰটোৱে তেওঁক বিচলিত কৰা নাই। ই ৰংদৈৰ টেঙালি নহয়, সাধাৰণ গাঁৱলীয়া তিৰোতাৰ অজ্ঞতা আৰু সৰলতাহে বুলি তেওঁ জানে কাৰণেই তেওঁ ৰংদৈৰ কথাত বিৰক্ত নহৈ মৃদু ভৰ্ষসনাৰে চৰকাৰী কথাৰ দায়িত্ব সম্পৰ্কেহে বুজনি দিছে। (এ’, তহঁতে নুবুজ.....) ৰংদৈৰ উক্তিৰে সুকৌশলেৰে ৰংদৈক উদ্দেশ্যৰ বাটত সাৱধানেৰে আগবঢ়াই নিয়াৰ উপৰিও কথা-বস্তুক বিকশিত কৰি নিছে। যেনে—“কচুখোৱা গাঁওবুঢ়াইতে” বোলোতে ‘কচুখোৱাৰ দৰে সামান্য ধেনু-চোঁচা কাঁড়ীৰ ল’ৰা’...এই ভাব প্ৰচ্ছন্ন হৈছে। (মৌজাদাৰণীৰ কাৰণে কিন্তু এই ভাব প্ৰকট।) “গাঁওবুঢ়াইতে” বোলোতে, এই সামান্য মানুহবিলাকো চৰকাৰী গাঁওবুঢ়াৰ খিতাপ পাই ক্ষমতাৰ গৰাকী হৈছে, এনে ইঙ্গিত প্ৰকাশ কৰিছে। তাৰ উপৰি বহুচৰনৰ দ্বাৰা এটা অঞ্চলত যে একাধিক গাঁওবুঢ়া হ’ব পাৰে—মৌজাদাৰহে এজন থাকে এই ভাব প্ৰকাশ কৰিছে। “মোৰ নিচলা মানুহটোক” বোলোতে, ‘এসময়ৰ সজ বংশৰ বায়নৰ ঘৰৰ ল’ৰা অথচ বৰ্তমান চৰকাৰী গাঁওবুঢ়াৰ বাব নথকাৰ ফলত নিচলা’-এই ভাব বুজাব খুজিছে। এইদৰে মৌজাদাৰণীৰ অন্তৰখন পুঠী সহানুভূতিৰে কোমল কৰি লোৱাৰ পিছত মৌজাদাৰণীলৈ অনা মেখেলাখন আগবঢ়াই শেষত কাওঁবাওঁকে

বাঘে ধৰা দিছে গিৰিয়েকক গাঁওবুঢ়া বিষয়খন দিয়াবৰ কাৰণে, কাৰণ, “হাকিম দেউতাই আই-দেউতাৰ কথা কেতিয়াও নেপেলায়, বেটীয়ে বেচকৈ জানো।”

‘কেতিয়াও’ আৰু ‘বেচকৈ’ শব্দ দুটাৰ ওপৰত হেঁচা দি কোৱা ৰংদৈৰ কথাৰ সুৰটোৰে সৈতে ৰংদৈৰ কণ্ঠস্বৰটোও যেন পঢ়ি যাওঁতেই আমি শুনিবলৈও পাইছোঁ।

এনে সংলাপ আৰু কাৰ্যৰ যোগেদি কম সময়ৰ ভিতৰতে চৰিত্ৰসমূহক নাট্যকাৰে জীৱন্ত কৰি তুলিছে।

দাৰোগা মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱাক এটা দৃশ্যতে দুৰ্নীতি-পৰামৰ্শ, ক্ষমতাৰ অপব্যৱহাৰকাৰী ৰাজ-বিষয়া হিচাপে চিত্ৰিত কৰিছে যি, “আগৰ বৰৰ দুখীয়া পালে পোতক তোলো মই” বা “এচিকতা ক্ষমতাতে ঢোল-ওফোন্দা দিওঁ”—(চালনী আৰু বেজী) বিধৰ সেই সময়ৰ এণ্ড্ৰোণী লোকৰ প্ৰতিনিধি।

মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা ডাঙৰীয়া শ্ৰেণীৰ লোকৰ প্ৰতিনিধি। ক্ষমতাৰ অপব্যৱহাৰ নাই কিন্তু কৰ্তব্যত কঠোৰ। মৌজাৰ কাৰণে নিজে ঋণগ্ৰস্ত হৈছে বাধ্যত পৰি ফ্ৰোক দিছে। কোনেও সহজে আঁসে নোপোৱা, জটিল ধৰণৰ মানুহ, অথচ তেওঁৰ ৰসবোধো আছে। এই চৰিত্ৰটিৰ বিকাশৰ স্থল আছিল। গাঁওবুঢ়াসকলৰ প্ৰতি চৰকাৰৰ সুবিচাৰৰ কাৰণে তেওঁক চেষ্টা কৰা দেখুৱাব পৰা গ’লহেঁতেন, কাৰণ তেওঁৰ চৰিত্ৰত সহানুভূতিৰ প্ৰৱণতা আছিল।

নায়ক হিচাপে ভোগমনৰ নিজস্ব ক্ৰিয়াশীলতা নাই। বুদ্ধিমতী ঘৈণীয়েকেই তেওঁক সক্ৰিয় আৰু “উচ্চাকাঙ্ক্ষাযুক্ত” কৰি তুলিছে। সেয়েহে তেওঁক সহজে ঘটনাৰ সোঁতৰ অধীন হৈ পৰা দেখিবলৈ পাওঁ। বৰচাহাবৰ আৰ্দালি আদিৰ দুৰ্ব্যৱহাৰৰ কথা সুবিধা পায়ো চাহাবক জনাব নোৱাৰিলে, যাৰ বাবে তেওঁ দৰ্শকৰ সহানুভূতি প্ৰায় হেৰুৱাই পেলাইছে। বিপদ সংকটত তেওঁ উপায়হীন, ৰংদৈয়েহে উপায় উলিয়াই দিছে। ভোগমনৰ চৰিত্ৰটো ‘ফ্লেট’ (flat-স্থিতিশীল ধৰণৰ) চৰিত্ৰ আখ্যা দিব পাৰি। শেষৰ ফালে নিজৰ বুদ্ধিৰে ভদীয়াক সলনি দি গাঁওবুঢ়া বাবটো সোধাই দি অহাতেই যি একণ সক্রিয়তাৰ পৰিচয় দিলে।

তেওঁৰ বিপৰীতে নায়িকা ৰংদৈ কিন্তু আকৰ্ষণীয় নাৰী চৰিত্ৰ। আদৰ্শ অসমীয়া গৃহিণী, পতিৱ্ৰতা, বুদ্ধিমতী আৰু অনাখৰী হ’লৈও সংসাৰ-জ্ঞানত অভিজ্ঞ। আবশ্যকীয় বুদ্ধি-সন্ধিৰে গিৰিয়েকক গাঁওবুঢ়া পতাৰ্থে ঠোঁড় ক্ষান্ত হ’ল। ঘৰ ফ্ৰোক কৰিবলৈ টেকেলা আহোতে তেওঁই মিঠা কথাৰে টেকেলাক ভুলাই সিকি এটা ভেটী আগবঢ়াই শেষ চেষ্টা কৰিছিল, যদিও দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে গাঁওবুঢ়াজন আহি পোৱাত বিফল হ’ল। টেকেলাৰ লগত কথা-বাৰ্তাত তেওঁৰ বুদ্ধি-কৌশল কেনেকৈ প্ৰকাশ পাইছে তলৰ সংলাপেই তাৰ উদাহৰণ :

ৰংদৈ : (ঢৰাখন আগবঢ়াই দি) আহক, ইয়াতে বহক। মই তামোল-ছালি আনোঁগৈ।

টেকেলা : আমাৰ বহিবৰ আৰু তামোল খাবৰ সকাম নাই। চৰ্কাৰী কাম কৰি লওঁ  
তাৰ পাছতহে তামোল-ছালি। (ভোগমন মুৰে-কপালে হাত দি বহি  
থাকে।)

ৰংদৈ : এ আই, চৰ্কাৰী কাম হ'ল বুলি নো দুখীয়াৰ ঘৰত ছালি এডোখৰো খাই যাব  
নেপায় নে? বহক, তামোল এখন খায়ো যকচোন। চৰ্কাৰী কাম বুলিলে  
আমাৰজনৰো এই নিচিনা লৰা-ঢপৰা।

টেকেলা : যাম ক'লৈ? চৰ্কাৰী কাম তহঁতৰ ঘৰতে।

‘খাই যাব’, ‘খায়ো যকচোন’ আদি বাক্যাংশত ‘যোৱা’ শব্দটোৰ ওপৰত গুৰুত্ব  
আৰু ‘আমাৰজনৰো’ শব্দৰ যোগেদি গিৰিয়েকো যে চৰকাৰী বিষয়া গতিকে চৰকাৰী  
বিষয়াৰ ঘৰত ক্ৰেংকি দিব নালাগে সেই ইঙ্গিত দিছে। শেহত সিকি এটা টেকেলাক  
ভেটী দি নিজ উদ্দেশ্যত সফল হৈছিলেই, এনে সময়ত ইজন গাঁওবুঢ়া আহি পোৱাত  
তেওঁৰ কৌশল ব্যৰ্থ হ'ল।

ইয়াৰ পিছত অবশ্যে ঘৰ ক্ৰেংক হ'ল। জেতুকীৰ বাটিটোও সাৰি নগ'ল। ৰংদৈক  
এই প্ৰথম ভাগি পৰা দেখিবলৈ পাওঁ। ঘৰক্ৰেংকৰ অপমানত তেওঁ মুৰ্ছিত হ'ল। কিন্তু  
পিচ মুহূৰ্ততে নিজক সংযত কৰি মুৰ্ছা যোৱা গিৰিয়েকেহে উঠাই বুজনি দিছিল, “কপালত  
যি আছে তাক কোনে গুচাব? তথাপি দুখৰ পিছত সুখ আছে বুলি সকলোৱে কয়।”

কিন্তু ৰংদৈয়ে আৰু সুখৰ মুখ নেদেখিলে :

“হে প্ৰভু, এই দুখনীৰ কপালত নো ইয়াকে লেখিছিল নে?..... কি কৰিম, মই  
জানিছো, মোৰ এই জীৱ দেহাৰপৰা বাজ নহয়মানে আৰু মোৰ দুখৰ অন্ত নপৰে!”

এবাৰ খং আৰু বিৰক্তিত গিৰিয়েকক বকি, লঘোনেৰেই গিৰিয়েক চৰকাৰী  
কামলৈ ওলাই যোৱাত অনুতপ্ত হৈ নিজেও লঘোনে থাকিলে আৰু জীয়েককো লঘোনে  
ৰাখিলে। এয়ে অসমীয়া গৃহস্থীৰ দাম্পত্য প্ৰেমৰ চানেকি। পাশ্চাত্যৰ অনুকৰণত ইয়াৰ  
ব্যতিক্ৰম কৰিবলৈ গ'লেই সি হ'ব “জগৰামগুলৰ প্ৰেমাভিনয়”। সেই সময়ৰ নাটক  
বিলাকত, গোহাঞিবৰুৱাই নিজেও আন নাটকত দাম্পত্য প্ৰেমৰ চিত্ৰ এনে যথার্থ  
ৰূপত দেখুৱাব পৰা নাই বুলিলেও অত্যাক্তি নহ'ব। ৰংদৈৰ চৰিত্ৰ ৰাউণ্ড (Round-  
গতিশীল ধৰণৰ) বিধৰ চৰিত্ৰ বুলিব পাৰি।

‘গাঁওবুঢ়াৰ’ লগত দুৰ্গা-প্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ ‘মহৰী’ৰ ভাল ৰিজনি আছে।  
‘মহৰী’ত চাহ-বাগানৰ চাহাব আৰু কৰ্মচাৰীক লৈ আৰু চাহাবৰ ব্যক্তিগত জীৱনক লৈ  
ব্যঙ্গ কৰা হৈছে যদিও তাৰ মাজেদি সমাজৰ এটা দিশৰ বাস্তৱ চিত্ৰ ফুটি উঠিছে। ইয়াত  
ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপৰ স্থান বেছি। ‘গাঁওবুঢ়াৰ’ আগৰ ৰচনা হিচাপে এই নাটকে ‘গাঁওবুঢ়া’ৰ ৰচনাত

স্বাভাৱিকতে আদৰ্শ আৰু প্ৰেৰণা যোগাইছে।

‘গাঁওবুঢ়া’ নাটকত আৰু ‘ভানুমতী’, ‘লাহৰী’ এই উপন্যাস দুখনত গোহাঞিবৰুৱাৰ সাহিত্যিক ব্যক্তিত্বৰ সম্যক স্ফুৰণ ঘটিছে। আন নাটকত সেই পৰিমাণে কৃতকাৰ্যতা লাভ কৰিব পৰা নাই। মুঠতে, ৰায়বাহাদুৰ ফণীধৰ চলিহাদেৱৰ ভাষাত, “গাঁওবুঢ়া অসমত বৃটিছ শাসনৰ আদি-ছোৱাৰ নিভাঁজ চিত্ৰ।”

## ॥ শেৱালিৰ সৌৰভ বিচাৰি ॥

### পূব-পশ্চিমৰ আকোলা-আকোলি

বৰকাকতীদেৱৰ লগে লগে অসমীয়া কবিতাৰ নৱন্যাস যুগৰ টোটে সৰ্বস্বৰ্ণ মাৰ গ'ল। নৱন্যাস যুগটোৱে আমাৰ কবিতাত সৰ্বস্বৰ্ণতা লাভ কৰিলে নে নাই আৰু নৱন্যাসৰ লক্ষণসমূহে কেনেভাৱে কি কি ৰূপত পৰিস্ফুট হৈ পৰিল সি এটা সুকীয়া আলোচনাৰ বিষয়। কিন্তু বৰকাকতীৰ কবিতাত এই নৱন্যাস যুগটোৱে যে এটা পৰিণতি লাভ কৰিলে এই কথা আমি বিচাৰ কৰিব পাৰো।

অসমীয়া সাহিত্যৰ এই যুগটোৰ বিচাৰত বৰকাকতীদেৱৰ অভিভাষণখন অতি মূল্যবান আৰু দিক্-দৰ্শক। বৰকাকতীৰ কবিতাৰো ৰসাস্বাদন কৰিবলৈ যাওঁতে তেখেতৰ এই বিচাৰধাৰা আৰু দৃষ্টিভঙ্গিৰ লগত সহৃদয়তা স্থাপন কৰি লব লাগিব। 'সহৃদয়তা' নহলে ৰসাস্বাদন সম্ভৱ হ'ব কেনেকৈ? গতিকে কবিৰ শেৱালি বনলৈ আমি কবি যোৱা বাটেই যাবলৈ চেষ্টা কৰিম।

তেখেতৰ বিচাৰধাৰা হ'ল এনেকুৱা : শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্য মাত্ৰেই চিৰন্তন আৰু সাৰ্বজনীন, গতিকে মূলত : এক ; ভৌগোলিক, প্ৰাকৃতিক বৈশিষ্ট্য ভেদে প্ৰকাশ-ভঙ্গিৰ মাত্ৰ যি পাৰ্থক্য। আৰু সাহিত্য বা যিকোনো সৃষ্টি মাত্ৰেই প্ৰধানত : মন্থয়। গতিকে, স্বাভাৱিকতে ইংৰাজী ৰোমাণ্টিক সাহিত্যৰ প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠা ভাৰতীয় নৱন্যাস সাহিত্য "বিনামেঘে বজ্জপাত" নহয়। ইয়াক গ্ৰহণ কৰিবলৈ আমাৰ অন্তৰ অপ্ৰস্তুত নাছিল, ই মাত্ৰ "পুনঃ প্ৰস্তুতি"ৰহে কথা। পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ যিবিলাক প্ৰধান লক্ষণ ; সেই লক্ষণসমূহ লক্ষণ বা প্ৰৱণতা স্বৰূপে আমাৰ প্ৰাচীন সাহিত্যতো বিদ্যমান। সেই লক্ষণ বা প্ৰৱণতাসমূহ হ'ল, মানৱতাবাদ, প্ৰকৃতিপ্ৰীতি, ৰহস্যবাদ আৰু মন্থয়তা। ৰাজনৈতিক, সামাজিক, নানা কাৰণত আমাৰ এই প্ৰৱণতাসমূহ বিকশিত হ'বলৈ নাপালে। সেয়ে "পুনঃ প্ৰস্তুতি"ৰ মূল কথা।

গতিকে পাশ্চাত্যৰ ৰোমাণ্টিক সাহিত্যই আমাৰ কবিতাৰ এটা অংশক 'অনিৰ্বচনীয়তাৰ এটা সুৰ' জগাই ভাৰতীয় ৰহস্যবোধৰহে ওচৰ চপাই দিলে। আমাৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্য পোনপটীয়াকৈ মন্থয় নহ'লেও মহাপুৰুষ দুজনাৰ "হৃদয়ৰ তাপ আৰু

প্ৰাণৰ পোহৰ” আৰু “স্বীয় প্ৰতিভা আৰু কল্পনাই” তাক জীৱন্ত কৰি তুলিছিল। আৰু মানৱতাবাদ ? “আমাৰ এই ভাগৱতী সাহিত্যকো কলাৰ কাৰণেই কলা নুবুলি মানৱতাৰ কাৰণেহে কলা বুলি ক’ব পাৰি।” এই সাহিত্য, “ভাৰতীয় চিৰন্তন আদৰ্শ সাহিত্য, যি সাহিত্য অনুপ্ৰাণিত হৈ পৰিছে, বেদান্ততত্ত্বৰ দ্বাৰা, যি সাহিত্যৰ মৰ্ম কথা হৈছে ‘বসুধৈৱ কুটুম্বকম্’।” (ভাষণ : পৃষ্ঠা ১৫) আৰু সকলো শ্ৰেষ্ঠ চিৰন্তন সাহিত্যৰে ধৰ্মৰ লগত সম্পৰ্ক। সাহিত্যত এই ধৰ্মৰে নামান্তৰ হ’ল মানৱতাবাদ। প্ৰেম, প্ৰীতি, স্নেহ, দয়া-দাক্ষিণ্য, ক্ষমা-কৰুণা, আত্মত্যাগ আদি মানৱ প্ৰেমৰ বহু বিচিত্ৰ অভিব্যক্তিয়ে এই মানৱতাবাদৰ লক্ষণ। “সাহিত্য এই জীৱন প্ৰকাশক, গতিকে ধৰ্ম প্ৰকাশকো। (ভাষণ : পৃষ্ঠা ৭৭)। গতিকে যি কোনো শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যই জাতীয়তাৰ সীমাৰ মাজেদি আন্তৰ্জাতিক হ’ব লাগিব- ভাৰতীয় সাহিত্যই ভাৰতীয় ঐতিহ্য এৰি থিয় হ’ব নোৱাৰে। ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ মূলত আমাৰ ধৰ্ম আৰু তাৰ ‘চৰম ঘোষণা’ উপনিষদ, যি জগতৰ মূলতত্ত্ব, “সেই এক অদ্বিতীয় সত্য” বুলি কৈছে। যি সত্য, “এফালে অৱাস্থানসগোচৰ যদিও (নিৰ্গুণ) আনফালে “ৰসো বৈ সঃ”—ৰসো তেৱেই হৈ আছে বুলি ঘোষণা কৰিছে। ৰসতো অৱাস্থানসগোচৰ নহয়, ৰস যে বাক্য মনে ভৰপূৰ। সেই দেখিয়েই জগতত ইমান সৌন্দৰ্য, ইমান আনন্দ, ইমান প্ৰেম-প্ৰীতি, দয়া-স্নেহ, সখ্য, বন্ধুত্ব, ভ্ৰাতৃত্ব, সেই দেখিয়েই জগতত চাৰিওফালে ইমান পুলক, আনন্দ, বিস্ময়।” (সংস্কৃতি আৰু উপনিষদ-সাহিত্য সভাৰ স্মৃতি গ্ৰন্থ নিবন্ধমালাত প্ৰকাশিত বৰকাকতীৰ প্ৰবন্ধ। পৃষ্ঠা ৮)

এইখিনিলৈকে বৰকাকতীৰ বিচাৰধাৰা আৰু নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গিৰ এটি খুলমূল পৰিচয় লাভ কৰিলো। এই বিচাৰধাৰা আৰু দৃষ্টিভঙ্গি বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ; ইয়াৰ দ্বাৰায় কবিৰ জীৱনত, সাহিত্যত, ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ প্ৰভাৱ, পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ, ৰবীন্দ্ৰ প্ৰভাৱ, প্ৰেম, সৌন্দৰ্য, ভ্ৰাতৃত্ব সম্পৰ্কে কবিৰ ধাৰণাৰ বিষয়ে সম্যক উপলব্ধি হব বা সেই উপলব্ধিত ই সহায়তা কৰিব।

গতিকে পাশ্চাত্যৰ সংস্পৰ্শই আমাক নতুন বিষয়বস্তুতকৈও নতুন সুৰ এটা দিলে, যি সুৰত আমাৰ কবিসকলৰ অন্তৰ সজীৱিত হৈ উঠিল। আমাৰ নতুন সুৰীয়া সাহিত্যই থুনুক-থানাক মাতৰপৰা পাটগাভৰুৰ ‘ন যযৌ ন তন্ত্ৰৌ’ অবস্থা (চন্দ্ৰকুমাৰ), কেৰুমণি ‘থুৰিয়া’ (বৰবৰুৱা) পিন্ধি ‘ওৰণি’ লৈ (গোহাঞিবৰুৱা) পূৰ্ণ যৌৱনা হৈ প্ৰিয়তমালৈ কাউৰীঠেঙীয়া আখৰেৰেই প্ৰেম-পত্ৰ দিব পৰা হ’ল (হেম গোস্বামীৰ ‘প্ৰিয়তমাৰ চিঠি’)। পিছলৈ অবশ্যে এই প্ৰেমপত্ৰৰ মহিমা আৰু বাঢ়িল :

পত্ৰৰ মহিমা দেখি বাঢ়িছে কৌতুক

দিলা নে কি তুমি তাত বসন্ত যৌতুক ?—নেওগ।

পিছৰ যুগৰ কবিসকলৰ হাতত ৰূপে, ৰসে, বৰ্ণে, গঞ্জে দোকোল-দাকাল হৈ



নৱন্যাস যুগৰ এই নিটোল ৰূপটো ধৰা দিছে আৰু বৰকাকতীৰ কবিতাত সি তাৰ স্বাভাৱিক পৰিণতিলৈ আগবাঢ়িছে। এই পৰিণতি কি? ৰহস্যবাদ। নৱন্যাসৰ পৰিণতি ৰহস্যবাদ। বৰকাকতীৰ বিভিন্ন বিষয়ক সকলো কবিতাৰ মাজেদি এই ৰহস্যৰ সুৰটোৱেইহে যে কেতিয়াবা স্ফুট আৰু কেতিয়াবা অস্ফুট ৰূপত ৰণিত ধ্বনিত হৈ উঠিছে অৰ্থাৎ ৰহস্যৰ সুৰটোৱেইহে যে কবিৰ জীৱনৰ মূল সুৰ, বৰ্তমান আলোচনাত তাকে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্যত, প্ৰিয়াৰ ৰূপত, প্ৰেমৰ আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণত, বন্ধু-দ্ৰাতৃৰ বিয়োগ-বেদনাত, দাৰ্শনিক সত্যৰ উপলব্ধিত, সকলোতে একেটা সুৰেই ধ্বনিত বা ৰঞ্জিত হৈছে : 'নিতৈ নৱৰূপ তাৰ'।

## কবি আৰু চন্দ্ৰ : কবিৰ 'চন্দ্ৰ'

বৰকাকতীৰ এই ৰহস্যবাদৰ প্ৰধান উৎস হ'ল ভাৰতীয় ঐতিহ্য, প্ৰধানকৈ উপনিষদ ; আৰু প্ৰভাৱ হ'ল, শ্যেী, কীটচ, টেনিচন আদি পাশ্চাত্যৰ ৰোমাণ্টিক কবিসকল, বৈষ্ণৱসাহিত্য, আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথ। কিন্তু এই ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাব্য-জীৱনৰো প্ৰধান উৎস কি? "আজি আমাৰ বিশ্ববৰেণ্য কবি, কবি-বিহঙ্গ ৰবীন্দ্ৰনাথো উধাও হৈছিল এই অনন্ত আকাশলৈকে যাৰ অন্ন-জল আছিল উপনিষদ, ফলমূল বৈষ্ণৱকবিতা, ৰ'দ-বতাহ বায়ুমণ্ডল এলিজাবেথীয় যুগৰ ৰোমাণ্টিক কাব্যসাহিত্য আৰু নানা জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ ৰ'দকাচলিৰে মানৱজীৱন।" (ভাষণ : পৃঃ ৭৮) উভয়ৰে উৎস একে; এজনৰ প্ৰভাৱেই বাকীবিলাকৰ আৰু বাকীবিলাকৰ প্ৰভাৱেই এজনৰ হ'ব পাৰে। এয়ে বৰকাকতীৰ ওপৰত ৰবীন্দ্ৰ প্ৰভাৱৰ মূল কথা। ৰবীন্দ্ৰনাথক সেই প্ৰভাৱসমূহে পূৰ্ণতম ৰূপত মধ্যাহ্ন সূৰ্যৰদৰে উজ্জ্বলকৈ তুলিছিল। গতিকে এই 'বেলিৰ পোহৰ' স্বাভাৱিকতেই কবিৰ ওপৰতো পৰিব,- ইয়াত ধাৰ ঋণৰ প্ৰশ্নই নুঠে। যি জ্যোতিয়ে বেলিক জ্বলাইছে সেই জ্যোতিয়ে চন্দ্ৰকো উজ্জ্বল, শীতল কৰি তুলিছে।

সৃষ্টিৰ মূলত যি তত্ত্ব, সি সত্য, কিন্তু অবাঞ্ছনসগোচৰ। তেওঁ ৰস স্বৰূপো, গতিকে ৰসৰ মাজেদি তেওঁৰ উপলব্ধি সম্ভৱ। এই উপলব্ধিৰ অৰ্থ প্ৰাপ্তি নহয়। প্ৰাপ্তিত আছে তৃপ্তি, ই ইন্দ্ৰিয়জ্ঞ। গতিকে প্ৰাপ্তিত আছে অপূৰ্ণতা। আকৌ ৰসৰ মাজেদি বা ৰূপৰ মাজেদি কেতিয়াবা তাৰ উপলব্ধি হোৱাৰ ধাৰণা হলেও সেই উপলব্ধিৰ স্বৰূপটো বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিলেই সেই সত্য হঠাৎ নিৰুদ্দেশ হৈ যায়। প্ৰাপ্তি আৰু উপলব্ধি দুয়োটায়ে কবিৰ অন্তৰত পৰম তৃষ্ণাকেই জ্বলাই দিয়ে, গতিকে দুয়োটাৰেই অপ্ৰাপ্তিৰে নামান্তৰ। এই সত্য 'দূৰৈতো, ওচৰতো', কেতিয়াবা নয়নৰ সন্মুখত, কেতিয়াবা নয়নৰ মাজত; তেওঁ সত্য স্বৰূপ, জ্ঞান স্বৰূপ, অনন্ত স্বৰূপ চিৰ ৰহস্যময় চিৰ সুন্দৰ, 'নিতৈ নৱৰূপ তাৰ'। কবিৰ এই ৰহস্যময় চিৰসুন্দৰজন, যাক পায়ো পোৱা নাই, যাক নাপায়ো

পোৱাৰ উপলব্ধি হৈছে, যি দূৰৈতে থাকিও ওচৰত আৰু ওচৰত থাকিও দূৰৈত, অতি দূৰৈত, তেৱেঁই বৰকাকতীৰ কবিতাত 'চন্দ্ৰ' এই প্ৰতীক ৰূপ লৈছে। আগতেই কোৱা হৈছে যে এই পোৱা আৰু উপলব্ধি কৰা দুটা সুকীয়া অৱস্থা। আকৌ উপলব্ধি আৰু সমাধি দুটা সুকীয়া অৱস্থা। সমাধি সাধকৰ, উপলব্ধি শিল্পীৰ। উপলব্ধিত কবিৰ সুকীয়া সন্তা লোপ নাপায়। ৰহস্যবাদী কবিৰ এই উপলব্ধিৰ নিৰ্দিষ্ট স্বৰূপ এটা নাই; ইয়াৰ সীমা অনন্তত। কিন্তু প্ৰাপ্তি, নিৰ্দিষ্ট আৰু সান্ত। গতিকে এই উপলব্ধি সদায়ে ৰহস্যময়, সদায়ে অপূৰ্ণ যিহেতু ই অসীম। আৰু পোৱাৰ তৃপ্তিও যিহেতু সসীম আৰু খণ্ডেকীয়া, গতিকে তাতে অপূৰ্ণতাৰ বীজ নিহিত। আনহাতে এই প্ৰাপ্তিৰ মাজেৰেই উপলব্ধি লৈ যাব লাগিব, সীমাৰ মাজেদিয়ে অসীমক বিচাৰিব লাগিব। উপলব্ধিৰ স্বৰূপো জানিব লাগিব। এই বিচৰাই কবিৰ জীৱনৰ সাধনা আৰু এই নোপোৱাতেই কবিৰ ৰহস্যবাদৰ মূল তন্ত্ৰ নিহিত।

বিভিন্ন কবিয়ে তেওঁলোকৰ কাব্য জীৱনত চৰাই, পখিলা, প্ৰিয়া, 'তুমি' আদিক একোটা প্ৰতীক হিচাপে লয়। বৰকাকতীৰ প্ৰতীক হ'ল চন্দ্ৰ। 'শেৱালি' আৰু 'চন্দ্ৰহাৰ'ৰ চন্দ্ৰ সম্পৰ্কীয় কবিতা কেইটাত আমি এই সম্পৰ্কে বহুলাই জানিব পাৰিম। বৰকাকতীৰ অন্যান্য কবিতাসমূহতো এই চন্দ্ৰ বা চন্দ্ৰবাচক শব্দৰ বহুল প্ৰয়োগ মন কৰিব লগীয়া। অকল সেয়ে নহয়, চন্দ্ৰক য'ত য'ত উপমা স্বৰূপেও লৈছে, বহুক্ষেত্ৰত সাধাৰণ কবি-প্ৰসিদ্ধি স্বৰূপে মাত্ৰ লোৱা নাই, এটা মিস্টিক ব্যঞ্জনাও লগতে আহি পৰিছে। কবি 'শেৱালি'ৰ কবি নহয়, 'চন্দ্ৰ'ৰহে। শেৱালি সেই 'চন্দ্ৰ'ৰে পূজাৰ ফুল। শেৱালিৰ নিম্নলিখিত গুৱতাই কবিৰ সেই 'নিম্নলিখিত' চন্দ্ৰৰেই আভাস দিয়ে, সেই কাৰণেই শেৱালি নামটোৰ প্ৰতি কবিৰ আকৰ্ষণ নেকি ?

সি যি নহওক, কবিৰ 'চন্দ্ৰ' যে আকাশৰ চন্দ্ৰ নহয় এই কথা। দোহাৰি নকলেও হ'ব। উপগ্ৰহ চন্দ্ৰৰ আঁউসী আছে, খণ্ডিত অৱস্থা আছে, কলঙ্কও আছে, কিন্তু কবিৰ চন্দ্ৰ চিৰ পূৰ্ণিমাৰ; চিৰ নিম্নলিখিত, চিৰ সুন্দৰ। কবিৰ হৃদি-জ্বলধিত এই চন্দ্ৰৰ প্ৰতিবিম্ব ( ? ) পৰি যিটি চন্দ্ৰ জ্বলাই তুলিছে তাৰ পূৰ্ণতা নাই, আছে মাথো পূৰ্ণতা লাভৰ তৃষ্ণা। এয়েই কবিৰ চিৰসুন্দৰ তৃষ্ণা, পৰম-তৃষ্ণা। গোটেই জীৱন কবিয়ে পূৰ্ণতা বিচাৰি এই জ্ঞানৰ পাচে পাচে লৰি ফুৰিছে আৰু জ্ঞানেও চিৰকাল লুকাভাকু খেলি খেলি লৰি আঁতৰি গৈছে।

১৯১৭ চনতে লিখা 'চন্দ্ৰবদন' কবিতাটিতে কবিৰ এই ৰহস্যময় ভাবৰ উন্মেষ দেখিবলৈ পাওঁ। জ্ঞানৰ 'বদনসুখা' বা বাহ্যিক ৰূপটোৰ প্ৰতি আকৰ্ষণেই তেতিয়া স্বাভাৱিকতে কবিৰ আছিল প্ৰবল। ইয়াৰ পিছত ১৯২৩ চনত লিখা 'ভাব' আৰু ১৯২৪ চনৰ 'সুন্দৰ' কবিতাত এই জ্ঞানৰ আকৰ্ষণত কবিৰ অন্তৰ-সমুদ্ৰত জোৱাৰ উঠিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে এনে এটা ইঙ্গিত সুস্পষ্ট হয় :

কোন সি ইন্দু, হৃদয় সিদ্ধু

উথলি উঠিছে

দিয়াই সদা ? (ভাব)

কবিৰ চিৰসুন্দৰ জন এই ইন্দুৰদৰেই সুন্দৰ এই ধাৰণা শক্তি

১ শেৰালি ফুল কবিৰ বৰ প্ৰিয় আছিল। তেখেতসকলৰ যিটো পুৰণি ঘৰ আনক বিক্ৰি কৰিলে তাত এতিয়াও এজোপা শেৰালি গছ আছে। এই ঘৰটোৰ কথা মৃত্যুৰ পোন্ধৰ দিনমান আগতে মাত্ৰ লিখকক কৈছিল। —লিখক

শালী হৈছে এবছৰৰ পিছত লিখা ‘সুন্দৰ’ কবিতাটোত। অন্তৰৰ এই শিৱ-সুন্দৰজনেই কবিৰ অন্তৰ সাগৰত জোৱাৰ-ভাটা তুলিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে যদিও অন্তৰৰ এই অস্পষ্ট অব্যক্তজন ‘চন্দ্ৰ’ ৰূপত এতিয়াও ব্যক্ত হোৱা নাই। তেওঁৰ কাৰ্যৰ সাদৃশ্যতহে ইন্দুৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰিছে। চিৰসুন্দৰ আৰু ইন্দু এতিয়াও এক হোৱা নাই :

সুন্দৰ তুমি চিৰসুন্দৰ,

ইন্দুৰ দৰে অ’ মোৰ প্ৰিয়

হৃদিজলধিত তুলিছা সদায়

জোৱাৰ-ভাটা অ’ মোৰ শিৱ। (সুন্দৰ)

একে সময়তে লিখা ‘চিৰসুন্দৰ’ কবিতাতো চিৰসুন্দৰ আৰু জোন অভেদ হৈ পৰা নাই। ইয়াতো তেওঁ, ‘জোনটিৰ দৰে চিৰসুন্দৰ’ হৈয়ে আছে আৰু কবিৰ চাতকী হিয়াই গীতেৰে, সুৰেৰে তেওঁকেই পাবলৈ চেষ্টা কৰি ব্যৰ্থ হৈছে :

সুৰেৰে সোপান গাঁথি

উঠিমৰে আলাসত....(চিৰসুন্দৰ, ১৯২৪)

এই যে সুৰৰ সোপান, কবিৰ জীৱনৰ সকলোৰোৰ ছন্দ-গীত-গান, সকলোৰে মাজেদি চিৰসুন্দৰ জনক লাভ কৰাৰেই আৰাধনা চলিল। কবিৰ গোটেই জীৱনত। কিন্তু কবিৰ চিৰসুন্দৰ জন, সম্প্ৰতি জোনৰ লগত সম্পূৰ্ণ অভেদ হৈ নপৰিলেও, দুয়ো দুয়োৰো ইমান ওচৰ চাপি আহিল যে কবিৰ জীৱনৰ তত্ত্বজ্ঞান উপলব্ধিৰ বেলিৰ পোহৰত এই চন্দ্ৰ উজ্জ্বলতম আৰু পূৰ্ণতম ৰূপত, জ্যোতিৰ্ময় চিৰসুন্দৰৰ লগত এদিন সহজে অভেদ হৈ গ’ল। কবিৰ উপলব্ধিৰ এই মানসিক স্তৰ বা অৱস্থা প্ৰকাশক কবিতা। ‘শেৰালি’ আৰু ‘চন্দ্ৰহাৰত’ নাই যদিও আন কোনো প্ৰকাশিত বা অপ্ৰকাশিত কবিতাত থাকিব পাৰে, নাথাকিলেও ‘চন্দ্ৰহাৰ’ৰ ‘চন্দ্ৰ’ কবিতাত সেই উপলব্ধিৰে এটা ৰূপ প্ৰকাশিত হৈছে। ৰচনাৰ সময় ইয়াত দিয়া নাই, তথাপি এই অৱস্থাটো তেওঁৰ প্ৰেমৰ কবিতাবিলাক ৰচনাৰ পাছৰ বুলি অনুমান কৰিবৰ কাৰণ আছে। যি কি নহওক, ‘চন্দ্ৰ’ কবিতাত কবিৰ সেই চিৰসুন্দৰজন যে মানুহৰ সৃষ্টিৰ প্ৰথম দিনাই পূৰ্ণচন্দ্ৰ ৰূপত (সিদিনা পূৰ্ণিমা নিশা) উদিত হৈছিল সেই কথা কবিৰ প্ৰথম উপলব্ধি হ’ল। “তেৱেঁই জগতৰ মূল সত্য আৰু

সেই সত্য জ্ঞানময়, চিন্ময়, আনন্দময় আৰু তেওঁ নিজেও সেই সত্যোৰে সৈতে একেই।”  
(সংস্কৃতি আৰু উপনিষদঃ নিবন্ধমালা)

জ্বলিলা সুন্দৰ কোন সিদিনা পূৰ্ণিমা নিশা

মানুহে প্ৰথমে যাৰ পালে পৰিচয়। (চন্দ্ৰ)

মানুহেই প্ৰথমে তেওঁৰ পৰিচয় পালে, আন জীৱ-জন্তুৱে নহয়। মানুহৰ অন্তৰতে তেওঁ প্ৰথম ‘সৌন্দৰ্যৰ অগ্নিকণা’ ছটিয়াই দিলে। কবিৰ অন্তৰতো পৰম তৃষ্ণা ৰূপ আন এটা চন্দ্ৰ জ্বলাই দিলে। কিন্তু জ্বলাই দিলে নে সেই চন্দ্ৰয়ে কবিৰ অন্তৰতে উদয় হ’ল- ‘সুদূৰ নভত নে কি, নতু মোৰ হৃদয়ৰ গভীৰ তলিত?’ - ‘নুবুজো উদিলে কেনি হৃদয়ে নে আকাশেদি ক’ৰবাৰ কোটি কোটি যোজন দূৰতে?’ (চন্দ্ৰ) নাইবা আকাশ আৰু হৃদয়ৰ চন্দ্ৰ মূলতঃ এক নে একেটিয়ে সৃষ্টিৰ লগতে দুটি হ’ল? কোনটো সত্য, কোনটো মায়া? কোনটো বিশ্ব, কোনটো প্ৰতিবিশ্ব? কবিয়ে কোনো তত্ত্বৰ প্ৰমাণ বিচৰা নাই, বিচাৰিছে উপলব্ধি। আৰু ইয়ো ‘ৰহস্য’ হৈয়ে থাকিল। এই চন্দ্ৰ হৃদয়ৰ নে আকাশৰ, বা এই চন্দ্ৰৰূপী চিৰসুন্দৰ জনেই বা কোন, - ‘সেইটোৱেইতো ৰহস্য যিটো ভেদ কৰিবলৈ মই নিজেও সমৰ্থ নহওঁ।” (পাতনিঃ চন্দ্ৰহাৰ) কিন্তু কবিয়ে জানে যে এই চন্দ্ৰই কবিৰ অন্তৰত যি তৃষ্ণা জ্বলাই তুলিছে সেই তৃষ্ণাৰ নিবৃত্তি হ’ব এই চন্দ্ৰৰ লগত পূৰ্ণমিলনৰ উপলব্ধিত। এই পূৰ্ণতাৰ কাৰণে কবিৰ অন্তৰৰ চিৰন্তন আকুলতা, বিৰহৰ সৰ্বক্লেশ ‘অহৰহ হা হা ধ্বনি’। এই বিৰহ ‘বিশ্বভৰা বিৰহ’, চিৰন্তন অপূৰ্ণতাৰ বিৰহ। আমাৰ জোনটোৰ পূৰ্ণিমা মাহেকত এদিন, কিন্তু কবিৰ অন্তৰৰ জোনটো চিৰকাল অৰ্থ হৈয়ে ৰ’ল। আনহাতে কবিৰ পৰম আৰাধ্য যি জোন তেওঁ কিন্তু চিৰপূৰ্ণ, চিৰসুন্দৰ আৰু শিৱও :

এটি জোতি জগতৰ গঙ্গাধৰ শিৰোমণি

মঙ্গলৰ চিৰন্তন

অনিৰ্বাণ লেখা

আৰু কবিৰ হৃদয়ৰ তৃষ্ণাৰ জোন :

হৃদয়ৰ চন্দ্ৰ মোৰ

অৰ্ধ দেখা পালো

পূৰ্ণ হায় পূৰ্ণিমাৰ

নহল এদিন ;

সন্দেহৰ চিৰ প্ৰশ্ন

জ্বলিল প্ৰাণত

অৰ্ধচন্দ্ৰ ৰূপে হাঁহি

এটা বেঁকা চিন। (অৰ্ধ চন্দ্ৰ : চন্দ্ৰহাৰ)

‘চন্দ্ৰহাৰ’ত প্ৰকাশিত ‘বিৰহত’ নামৰ কবিতাটোতো (ৰচনাৰ সময়ৰ উল্লেখ নাই) সেই

একেটা ভাবেই প্রকাশিত হৈছে:

ঘুৰি ঘুৰি অহা

একেটি জোনৰ

পূৰ্ণিমাতে চোন

নাপালো হবলই এদিনো লীন।

কবিৰ একেবাৰে শেষ বয়সৰ ৰচনা ‘কবিৰ চন্দ্ৰ’ কবিতাত (চন্দ্ৰহাৰ) স্পুটনিকে চন্দ্ৰ জয় কৰিলেও কবিৰ অন্তৰৰ চন্দ্ৰক কেতিয়াও স্নান কৰিব নোৱাৰে, এই ভাবটোকে প্রকাশিত কৰিছে:

একেদৰে একেদৰে হৃদয়ৰ চন্দ্ৰ মোৰ

একেদৰে হৃদয়ত জ্বলিব সদায়।

ইয়াৰ দ্বাৰা কবিয়ে আধুনিক কবিতাৰ ধাৰাটোৰ প্ৰতিও কটাক্ষপাত কৰিছে। এই সম্পৰ্কে পিছত আলোচনা কৰা হ’ব।

## কবি

## আৰু সুন্দৰ

তথাপি কবিৰ ‘চন্দ্ৰ’ ৰহস্য। তেওঁৰেই যে সত্য-শিৱ-সুন্দৰজন এই বিষয়েও কবি নিঃসন্দেহ। তেওঁ তেনেহলে ক’ত? হৃদয়ত নে আকাশত? তেওঁ হৃদয়তো, আকাশতো। অৰ্থাৎ তেওঁ আছে নিজৰ মহিমাৰ। সৃষ্টি হ’ল তেওঁৰে সেই মহিমা। এই বিশ্ব প্ৰকৃতি আৰু এই মানৱ হৃদয়, ইয়াৰ ভিতৰতে নহয়, ইয়াৰ মাজেদিয়ে, তেওঁৰ সন্ধান মিলিব।

(এইখিনিতে এটা কথা বিশেষ মন কৰিবলগীয়া। এই বিশ্ব-প্ৰকৃতি আৰু মানৱ-হৃদয়ৰ মাজেদি সেই চিৰবহস্যজনৰ সন্ধান যে মিলিবই এনে এটা ‘প্ৰাপ্ত তত্ত্ব’ তেওঁলোকে স্বীকাৰ কৰি লোৱা নাই। \* স্বীকাৰ কৰি ললে বৈষ্ণৱ যুগৰ লগত নৱন্যাস যুগৰ পাৰ্থক্য বিশেষ নাথাকিব-যি কাৰণে বৰকাকতীয়ে ৰবীন্দ্ৰনাথ, ‘অমৃতওৱাইন ইন এ নিউ বটল’ নহয় বুলি প্ৰতিবাদ কৰিছে। প্ৰকৃততে নহয় কাৰণেই বৰকাকতীৰ কবিতা ৰহস্যবাদী হৈ পৰিছে, তেওঁৰ ৰহস্য ৰহস্যময় হৈয়ে ৰৈছে।)

এই সন্ধানৰ চেষ্টাই বৰকাকতীৰ সকলোবিলাক কবিতাৰ মাজেদিয়ে চলিছে:

সত্যৰ যে প্ৰকাশ

সুন্দৰ এই

বিশ্ব জগত

থাকোঁতে পৰি

সুন্দৰ ক’ত

হৃদয়ৰ মোৰ  
এয়ে যে বিনিনি

জীৱন ধৰি। (সুন্দৰ ১১৯২৪ চন)

\* 'বেলিৰ পোহৰ'—মণিদীপ ১১ম বছৰ ১১ শ সংখ্যাৰ বৰকাকতীৰ প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

এই বিশ্ব-জাগতিক সৌন্দৰ্য কবিৰ চকুৰ আগত. তথাপি কবিৰ বিনিনি ৰ'ল কিয় ?

কাৰণ প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্যও 'কলিজাৰ তেজ, নিৰাশ প্ৰেমৰে ৰাঙলি ফুল'। প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্যৰ মাজেদিও সুন্দৰৰ সঙ্গ লাভ বা পূৰ্ণ উপলব্ধি তেনেহলে সম্ভৱ নহ'ল। প্ৰেমৰ এই নিৰাশা 'সান্ত-প্ৰেমৰ' অনন্ত-প্ৰেম'ৰ লগত পূৰ্ণমিলন নোহোৱা জনিতহে—'ওমৰৰ সুৰাৰ প্ৰভাৱ-জনিত নহয়'। (শ্ৰীযুত যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱৰ শেৱালিৰ পাতনি চাওক) আৰু আকাশৰ জ্যোতিষ্কমণ্ডলী ?

সিহঁতো যে জুই

এই বুকুৰেই,

জ্বলন্ত বিৰহে

দহিছে হাঁয়। (সুন্দৰ)

যি সুন্দৰক জানিবলৈ কবি জাগতিক সৌন্দৰ্যৰ কাষ চাপিছিল, সেই সৌন্দৰ্যও কবিৰ সেই সুন্দৰেই ছটিয়াই যোৱা ফিৰিঙতিহে ; সিহঁতো চিৰসুন্দৰজনক নোপোৱাৰ বিৰহতে 'নিৰাশ প্ৰেমৰে ৰাঙলি ফুল' আৰু জ্বলন্ত বিৰহ'ত আপুনি দক্ষ। সেই জাগতিক সৌন্দৰ্যই কেনেকৈ কবিৰ চিৰ-সুন্দৰৰ সন্ধান দিব পাৰিব ? গতিকে সৌন্দৰ্যৰ তত্ত্ব বিচাৰি কবিয়ে মূলত ৰহস্যকে পালেগৈ। সৌন্দৰ্যৰ সীমা অসীমতহে,— চিৰসুন্দৰত। সীমাৰ ভিতৰৰ খণ্ডেকীয়া প্ৰাপ্তিৰ মুহূৰ্ততে তাৰ সীমা বিস্তীৰ্ণ হৈ ক্ৰমে ভূমাত বিলীন হৈ পৰে। সুন্দৰেই সত্য, শিৱ হৈও— অনিৰ্বচনীয়, ৰহস্যময় :

তিনি জিনি পূৰ্ণসত্য আনন্দ কি কিবা

ৰহস্যৰ চিৰ প্ৰশ্ন সুন্দৰ সি

সত্য কিবা মায়া ? (সত্য)

## কবিৰ প্ৰেম : কবি আৰু প্ৰিয়া

'ইয়াৰ পিছত : এই সুন্দৰক লাভ কৰাৰ চেষ্টা চলিছে জাগতিক প্ৰেমৰ মাজেদি, প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্যৰ মাজেদি। জগতত দুটি প্ৰাণৰ মিলন অৰ্থবিহীন হ'ব নোৱাৰে। 'সুন্দৰ' কবিতাটোৱেই আমাক জাগতিক বিভিন্ন সৌন্দৰ্যৰপৰা প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্য আৰু প্ৰেমৰ ৰাজ্যলৈ লৈ আহিছে। এই কবিতাত, পাৰ্থিৱ প্ৰেমে যে কবিৰ জীৱনলৈ বিৰহেইহে মাত্ৰ আনিলে সেই ইঙ্গিত স্পষ্ট। যিহেতু পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ মিলনৰ মাজেদিও কবিয়ে বিচৰা পূৰ্ণতা লাভ নহবই, গতিকে 'মনোমন্দিৰত পূজিম শিৱ' এনে এটা ধাৰণা আগতীয়াকৈ লৈ পলাইছে।

প্ৰকৃততে কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাবিলাকো প্ৰধানকৈ এই মনোমন্দিৰৰ উপাসনাহে, মন্থয় (subjective), আৰু এই মনোমন্দিৰৰ পূজা লবলৈও সেই ইচ্ছিত দেৱতা নাহিল।

বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ অলপ বহল আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে কবিৰ প্ৰেমৰ ধাৰণাটোৰ আভাস লোৱা উচিত হ'ব। ৰবীন্দ্ৰ-প্ৰসঙ্গত তেখেতে লিখিছে—

“ৰবীন্দ্ৰনাথ সদায় সীমাৰ মাজত অসীম দেখি মানবীয় প্ৰেম (Human love) আৰু ঐশ্বৰিক প্ৰেমৰ মাজতো (Divine love) এটা সুনিৰ্দিষ্ট সীমাৰেখা টনা নাই। (Broad line of demarcation) ৰবীন্দ্ৰনাথে বৈষ্ণৱ কবিৰদৰে এটা প্ৰাপ্ততত্ত্বলৈ ঈশ্বৰ-প্ৰেম, কৃষ্ণপ্ৰেম আৰম্ভ কৰা নাই। ৰবীন্দ্ৰনাথে আৰম্ভ কৰিছে মানুহৰ জীৱন, মানুহৰ প্ৰেমেৰেই; প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য, প্ৰকৃতিৰ প্ৰেম আৰু মানুহৰ জীৱনৰ ভিতৰেদিয়েই অনন্ত অ-প্ৰাপ্তৰ প্ৰাপ্তিৰ সন্ধান, এটা পৰিণতি। (A movement, a life and a consequence) ”

বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত এই উক্তি সকলো সময়তে মনত ৰাখিব লাগিব। কবিৰ প্ৰেমো মানৱ-জীৱনেৰেই, মানবীয় প্ৰেমেৰেই আৰম্ভ হৈছিল:

১ মগিদিপ : ১ ম ৰছৰ : ১১শ সংখ্যাত প্ৰকাশিত বৰকাকতীৰ ‘বেলিৰ পোহৰ’ প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

এদিন হঠাৎ মধুৰ হাবাত

প্ৰণয় উঠিল জাগি।

(দুদিন আহে যায় : ১৯১৩ চন)

কবি ‘তেতিয়া’ আছিল যৌৱনৰ পদূলি মুখত থিয় হোৱা এটি কিশোৰ মাত্ৰ :

তেতিয়া কৈশোৰ

প্ৰশান্ত সাগৰ

জোৱাৰ নট

এনেতেই তুমি

আহি অকস্মাৎ

তুলিলা ঢট। (তেতিয়া : ১৯১০)

সেয়ে আছিল কবিৰ ‘ক্ষম্ভেক’ দেখা আৰু প্ৰথম দৰ্শনতে কবিৰ অন্তৰত প্ৰেম জাগিল’ (ক্ষম্ভেক : ১৯১১) এই প্ৰিয়তমাৰ এটুপি চকুলোতে কবিৰ অন্তৰত—‘শব্দশূন্য গান’ৰ সৃষ্টি হ’ল। (চকুলো : ১৯১৩) এই প্ৰিয়তমাক একান্তকৈ পোৱাৰ আকৰ্ষণ তীব্ৰৰপৰা তীব্ৰতৰ হৈ পৰিল, আৰু সেই সময়তেই প্ৰিয়তমা ৰহস্যময়ী হৈ উঠিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে, ‘নোৱাৰো ধৰিব লুকুৱা কেনি ? ’ তেওঁ বাস্তৱ নে কল্পনা ? বাহিৰৰ সৌন্দৰ্য নে অন্তৰৰ তৃষ্ণা ? (তেওঁ অৱশ্যে অৰ্ধেক মানৱী অৰ্ধেক কল্পনা !)

নতু কি হিয়াৰ

আকুল চিয়ঁৰ

ব্যাকুল হই  
বাহিৰত গই

অমিহা তুমি ? (তুমি : ১৯১৮)

এই প্ৰিয়তমাৰ সৌন্দৰ্য তিল-তিলকৈ যিদিনাই কবিৰ সন্মুখত মূৰ্ত হ'ল সেই দিনাই হ'ল  
বিৰাট বিশ্বহৰণ :

তিল তিলকৈ হৰিলা বিশ্ব  
তিলোত্তমা হৈ কৰিলা নিঃশ্ব

আৰু কি প্ৰাণত সময় ? (বিশ্বহৰণ : ১৯১৪)

এই প্ৰিয়তমাৰ ওঁঠৰ মদিৰা পান কৰিবলৈ কবি ব্যাকুল, কাৰণ 'ওঁঠৰ মিলন'ৰ  
(১৯১৭ চন) মাজেদিয়েইহে 'আত্মাৰ মিলন' (১৯১৮) সম্ভৱ হ'ব। এই প্ৰিয়তমাৰ দুটি  
চকুৰে মোহমদিৰাতে কবিৰ মধুপ হিয়া মজি যাব খোজে। (সি দুটি চকু : ১৯২০)।  
কিন্তু এই মূৰ্তিমতী প্ৰিয়তমা কবিৰ প্ৰেম-পদূলিৰ মূৰতেই থমক ধৰি ৰ'ল কিয় ?  
ধৰাপৰো বুলি কিয় চমকে ? কবিক ভাল নাপায় কাৰণে নহয় নিশ্চয়—কবিৰ দৰেই  
তেওঁকো লাজ-ওৰণিয়ে আওৰি পিণ্ডি ধৰে কাৰণেহে। নিজৰ প্ৰশ্নৰ নিজে ভাবি লোৱা  
এই উত্তৰতে কবি সন্তুষ্ট। আৰু নালাগে, বাকীখিনি তেওঁৰ 'কল্পনা' :

ভাবি ভাবি মাথো

ওপঙি যাম

চুকিয়ে নোপোৱা

আকাশ চাই। (প্ৰশ্ন : ১৯১৯)

এই প্ৰিয়তমাৰ এটি তড়িৎ স্পৰ্শও যদি কবিৰ কেতিয়াবা সম্ভৱ হৈছিল  
(তোমাৰ পৰশ : ১৯১৯)। সেয়ে তেওঁৰ কল্পনাত, কবিৰ ডিঙিত 'প্ৰিয়াৰ বাহুৰ ভাৰ'ৰ  
অনুভূতি আনি দিলে, 'চুমাৰ সুধাই' গোটেই জীৱন ৰাই-জাই কৰি থলে, 'জীৱন জুৰি  
লাগিল আহা তাৰেই বাগি' (বাগি : ১৯২০)। এই সকলো ঘটিকে কবিৰ কল্পনাত।  
কাৰণ 'প্ৰশ্ন'ত যি প্ৰশ্ন কবিয়ে সুধিছিল তাৰ উত্তৰটোও নিজেইহে সাজি লৈছে; অৰ্থাৎ  
'ভাল পায়' বুলি ধৰিহে লৈছে। এই প্ৰশ্ন দোহাৰিবৰ সাহ হোৱা নাই। যদিহে 'নাপায়'  
বুলি উত্তৰ দিয়ে, তেনেহলে কবিৰ এই সপোনৰ সৌখ যে ধূলিসাৎ হ'ব; অন্তৰত যিগছি  
প্ৰেমৰ বস্তি সযতনে জ্বলাই আনিছে বতাহে তাক নুমুৱাই পেলাব। (সাক্ষ্যনা) কবিৰ এই  
ভালপোৱাৰ স্বৰূপ উপলব্ধি কৰিবলৈ কবি যিমানেই ব্যাকুল হৈ উঠিছে সি সিমানেই  
অথবা, সিমানেই ৰহস্যময় হৈ পৰিছে। ভালপোৱাৰ এটা সংজ্ঞাও কবিয়ে দিবলৈ চাইছে:

ভাল পোৱা

সিন্ধে হায়

জীৱনৰ তুৰা

যৌৱনৰ সঙ্গীতত উঠিছিল জ্বলি।



ভালপোৱা

সিধে কাৰ

প্ৰাণৰ পিপাসা (ভালপোৱা : ১৯২৩)

এই ভালপোৱাৰ ভাবাই চৰাচৰ মমৰিত কৰি তুলিছে আৰু স্বৰ্গ-বসুন্ধৰা একাকৰ কৰি মৰতত অমৃতৰ আনন্দ আনি দিছে। (ভালপোৱা)। এই ভালপোৱাৰ কিবা কাৰণ থাকে নে? ই হেতুযুক্ত নে অহেতুকী? জ্ঞানে কিয় সাগৰত জোৱাৰ তোলে? নৈ কিয় কল-গামিনী? ডাৱৰ দেখি ম'ৰা চৰাই চালি ধৰি বাক মদিৰ নাচত মত্ত কিয়? এই সকলোৰে যদি এটা হেতু আছে তেন্তে হেতু আছে কবিৰ ভালপোৱাৰো। (কবি—প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্য : চন্দ্ৰহাৰ : চন?) কবিৰ এই কল্পোলিত যৌৱনা, 'প্ৰথম প্ৰেমেৰে কঁপাই যোৱা', 'তৰুণ সাদৰী সখী'ৰ ৰূপ-ৰস-সৌৰভতে কবি মুগ্ধ :

নবীন নবনী নিম্পিত কৰি

উঠলি উঠে সি

ৰূপৰ কায়া ;

যৌৱন-জল কৰি টল মল

ধৰোঁতে সাৰটি

অনঙ্গ আপুনি

অঙ্গ পৰশত

লাজ পাই যেন

আঁতৰি যোৱা।

(কবি—প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্য : চন্দ্ৰহাৰ : চন?)

কবিয়ে গীতেৰে, ভাষাৰে প্ৰিয়াৰ এই সৌন্দৰ্য ফুটাই তুলিব নোৱাৰে ; 'মোৰ কবিতা নহয় ধুনীয়া সিমান'। অবশেষত কবিৰ প্ৰিয়া, 'অনন্তৰ সেই সৰ্বব্যাপিনী বালা'ই কবিৰ জীৱনত ধৰা দিলে :

তনু ধৰি ধৰা

দিলা নে কি মোক

মানুহৰ বেশে

অতনু পৰাণ পখী। (ধৰা-পৰা : ১৯২৮)

কবিৰ প্ৰেম তেনেহলে ধন্য হ'ল, কবিৰ জীৱন পূৰ্ণ হ'ল। তেওঁৰ 'এই অতনু পৰাণ পখী'য়ে মানৱীৰূপেৰে হৃদয়ৰ স্নেহ-প্ৰেমজ্যোতি ঢালি আন দহ গৰাকী ঘৰ-জেউতিৰ দৰেই কবিৰ ঘৰৰো ঘৰ-জেউতি হ'ব। (ঘৰ-জেউতি : ১৯২৭ চন) কিন্তু সেয়ে হৈ উঠিল জানো? 'পূৰ্ণা তুমি নে কৰিবা পূৰ্ণ' এনে প্ৰশ্নও 'ধৰাপৰাতে থাকি গ'ল। এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ আমি পিছত পাম।

যি কি নহওক, কবি প্ৰথমে প্ৰিয়তমাৰ এই জীৱন্ত ৰূপতে মজি গ'ল। প্ৰিয়াৰ এই মূৰ্তিকে কবিয়ে পূজা কৰিব। এই মূৰ্তি-পূজা জানো প্ৰেমৰ ভুল? (মূৰ্তি-পূজা : ১৯২১)। প্ৰেমৰ এই প্ৰাপ্তিৰ দ্বাৰা জানো প্ৰেমক সীমিত কৰা হ'ল? হওক, ক্ষতি নাই। কাৰণ ভুল হ'লেও ইয়ে 'অধুৰ ভুল'। ইয়াতো যে জিলিকি উঠিছে প্ৰাণৰে সত্য, 'দাক্ষ

ই সত্য, 'নগ্ন সত্য'। সেয়েহে কবিয়ে 'মদন পূজাৰ ধূপৰ ধোঁৱাৰে ধূৱলী কুঁৱলী'কৈ প্ৰেমৰ এই জীৱন্ত মূৰ্তিৰ পূজা আৰম্ভ কৰিলে। কবিয়ে জানে এই ভুলেই কবিৰ প্ৰাণৰ 'সত্য ৰূপ শত শতদল' বিকশিত কৰি তুলিব। (মধুৰ ভুল : চন্দ্ৰহাৰ) অষ্টা যদি ৰস স্বৰূপো, সৃষ্টি যদি তেওঁৰে মহিমাৰ প্ৰকাশ, তেনেহলে প্ৰিয়তমাৰ এই মূৰ্তি-পূজা ভুল হ'ব নোৱাৰে, এই অধৰৰ মদিৰা অৰ্থহীন হ'ব নোৱাৰে, কাৰণ যুগ্ম-মিলনৰ মাজেদিয়ে জীৱন-প্ৰবাহ অবিচ্ছিন্ন বৈ আছে, সৃষ্টি ৰহস্যৰো স্ফুৰণ ঘটিছে :

জীৱন প্ৰবাহ বয় যুগ্ম মিলনত  
প্ৰত্যক্ষ মাধোন ঢউ হাঁহি ক্ৰন্দনৰ  
ৰূপ, ৰস, শব্দ-স্পৰ্শে ইন্দ্ৰিয় ৰঞ্জেদি  
বাঁহী বাজি উঠে কোন অসীম প্ৰাণৰ ?  
দুটি অধৰতে হ'ক আজি মহিমাৰ  
অনৱদ্য সৃজনৰ ৰহস্য স্ফুৰণ।

(স্বৈ মহিম্নি : চন্দ্ৰহাৰ)

এইখিনিলৈকে কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ ধাৰাটোৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা হ'ল। ১৯১০ চনতে চকুচোৱা-চুইৰে যি প্ৰেম কবিৰ আৰম্ভ হৈছিল, ১৯২৮ চনৰ 'ধৰা-পৰাত কবিৰ প্ৰিয়তমাই ধৰা দিছে; আৰু সম্ভৱ সেই সময়ৰ ভিতৰতে লিখা এই 'স্বৈ মহিম্নি' কবিতাত, সেই প্ৰিয়তমাৰূপী ঘৰ-জেউতিৰ লগত পূৰ্ণ মিলনত কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমে চৰম অৱস্থা বা সাৰ্থকতা লাভ কৰিছে।

কিন্তু ই জানো সঁচাকৈয়ে সাৰ্থকতা ? এই সাৰ্থকতা প্ৰকৃততে অপূৰ্ণতাৰে নামাস্ত্ৰৰ। কাৰণ, যি 'অসীম প্ৰাণৰ বাঁহীৰ সুৰ' শুনিবলৈ কবিয়ে পাৰ্থিৱ মিলনকে আপোন কৰি লৈছিল, যি প্ৰিয়তমাৰ ৰূপ-সৌন্দৰ্যক কবিয়ে আপোন মনৰ মাধুৰীৰে কৰি তুলিছিল অপৰূপ,

তেন্তে তোমাৰ ৰূপৰ সম্ভাৰ  
নহয় সি জানো

মোৰেই ধন ? (ব্যৱধান : চন্দ্ৰহাৰ)

যাৰ উদ্বেলিত অঙ্গ-সাৱণ্যত বিশ্বৰ সৌন্দৰ্য-তৰঙ্গই মোহনা পাতি লৈছিল, সেই প্ৰিয়তমাৰ মুখত মহিমাৰ সেই চম্প্ৰদায় সম্ভৱ হ'ল নে ?

তোমাৰ মুখেই হ'ল  
চন্দ্ৰমা আপুনি  
জ্বলি জ্বলি মোৰ এই

অস্তৰ গহন। (অৰ্ঘটন ঘটন : চন্দ্ৰহাৰ)

—নহ'ল। প্ৰিয়াৰ মুখেই সেই ইঙ্গিত 'চন্দ্ৰ' হৈ কবিৰ চিৰজীৱনৰ চিৰসুন্দৰৰ সাধনা সফল কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁৰ প্ৰিয়তমা হয় নিজ ৰূপত মূৰ্তী হ'ল নহয়

সৰ্বকপত 'অৰুণা' হ'ল, কিন্তু অঘটন ঘটনৰ যোগেদি হৈ নুঠিল অপৰুণা ; অভিমানিনী কবিৰপৰা চিৰকাল আঁতৰিয়ে ৰ'ল ! কবিক কিজানি ঘণাই কৰিলে কুৎসিৎ বুলি ! এই অভিমান প্ৰকাশিত হৈছে "চন্দ্রহাৰত" প্ৰকাশিত কবিতা 'প্ৰতিশোধ'ত ! অৱশ্যে 'প্ৰতিশোধ' কবিতাটো কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ বিৰহৰ প্ৰতিশোধ বুলি ধৰাতকৈ কবিৰ চিৰন্তন বিৰহৰ প্ৰতিশোধ বুলি ধৰাহে উচিত হ'ব । কাৰণ কবিৰ প্ৰেমৰ দুইটি ধাৰাৰে পৰিণতি চিৰবিৰহত, এই কথা প্ৰসঙ্গক্ৰমে দেখুৱা হৈছে । কবিয়ে প্ৰকৃততে যে প্ৰিয়তমাক 'অপৰুণা' হোৱাটোও কামনা কৰা নাছিল এই 'অঘটন ঘটন' কবিতাটোতে সেইটোও স্পষ্ট হৈছে । স্থানান্তৰত এই কথা আকৌ আলোচনা কৰিম ।

তেনেহলে কবিৰ কৈশোৰ যৌৱনৰ দুৱাৰ দলিত যি প্ৰেম আৰম্ভ হৈছিল তাৰ পৰিণতি বিৰহতহে । প্ৰিয়তমা বোধহয় বাস্তৱ জীৱনত কবিৰ পদূলি-মূৰলৈকেহে আহিছিল । বাকীখিনি তেওঁৰ কল্পনা, আকাশলৈ চাই কৰা ভাৱনা । ('প্ৰশ্ন' কবিতা দ্ৰষ্টব্য) প্ৰকৃততে কবিৰ প্ৰেমক সাৰ পোৱাই দিয়ে তেওঁ আঁতৰ হ'ল :

ৰ'লা বিশ্বময় অন্তৰ বাহিৰ জুৰি

চিৰ দিন তেও

নিদিলা ধৰা । (ব্যৱধান)

আৰু ধৰা যি জনাই দিলে তেওঁ কবিৰ প্ৰেমিকা নহয়, পৰিণীতা 'ঘৰ-জেউতি'হে । এয়েই ৰোমাণ্টিক মনৰ প্ৰধান বিশেষত্ব । প্ৰেমিকা আৰু পৰিণীতাক, কল্পনা আৰু বাস্তৱক ৰোমাণ্টিকে যদি কেতিয়াবা একেলগে সহ্য কৰিব পাৰেও, মিষ্টিকসকলে সেইকণো সহ্য কৰিব নোৱাৰে । কল্পনাক কেতিয়াবা বাস্তৱত পোৱা সম্ভৱ যেন দেখিলেই এওঁলোক অস্থিৰ হৈ পৰে । \* সেই কাৰণেই 'ধৰা-পৰা'ত 'পূৰ্ণা তুমি কৰিবানে পূৰ্ণ'— এনে এটা প্ৰশ্নৰ অৱকাশ ৰৈ গ'ল । এই প্ৰশ্নৰ আঁৰত কবিৰ মিষ্টিক অতৃপ্তিটোৱেই ভুমুকি মাৰিছে । 'অৰ্থ' কবিতাত ইয়াৰ অৰ্থ পৰিষ্কাৰ হৈছে ।

আৰু 'স্নেহ মহিন্দি' কবিতাত কবিৰ প্ৰেমৰ যি পূৰ্ণ ৰূপ পোৱা বুলি ধাৰণা হয় সেয়া প্ৰকৃততে পূৰ্ণ ৰূপ নে পৰিণতি ? এই পোৱাই জানো তেওঁৰ পাৰ্থিৱ পোৱা ? পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ এই পোৱাত দুৰৰ 'কোন অসীম প্ৰাণৰ' নোপোৱা এটাহে আৰম্ভ হৈছে:

ৰূপ-বস শব্দ-স্পৰ্শ ইন্দ্ৰিয় ৰঞ্ছোদি

বাঁহী বাজি উঠে কোন অসীম প্ৰাণৰ ?

সেই কাৰণেই তেওঁৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাত বিৰহ আৰু ভালপোৱাৰ সৌন্দৰ্যৰ বৰ্ণনাত কবিৰ অন্তৰৰ যিখিনি উত্তাপ আমি অনুভৱ কৰোঁ প্ৰিয়তমাৰ অধৰ চুন্দন আনকি যুগ্ম মিলনতো সেই উদ্গাদনাৰ শিহৰণ নাই । দেৱকান্ত বৰুৱাৰ প্ৰেমৰ কবিতাত বা 'অসামৰ্থ' কবিতাৰ 'ওঁঠত লগাই ওঁঠ, মনোৰমা তুমি আৰু মই'—এই এটা ফাকিত মিলনৰ যি পূৰ্ণতাৰ অনুভূতি হয়, মনোৰমাৰ দেহৰ উত্তাপৰ যি উদ্গাদ-স্পৰ্শ লাগে, বৰকাকতীৰ

প্ৰিয়তমাত সি শীতল। কবিয়ে 'স্নেহমহিন্মিত'ত পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ সপক্ষে যেতিয়া যুক্তি তৰ্কৰ অৱতাৰণা কৰিলে আৰু শেহত মিলনক অসীমৰ উপলব্ধিৰ মাধ্যম মাত্ৰ যেতিয়া কবি তুলিলে, তাৰ দ্বাৰা প্ৰেমৰ স্বৰ্গীয় মহিমা বক্ষা পৰিল সঁচা, কিন্তু পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ গৌৰৱ ক্ষুণ্ণ হ'ল। ই এক

\* শ্বেলীৰ—“we look before and after and pine for what is nought”.

বৰীন্দ্রনাথৰ, 'যাহা চাই তাহা ভুল কৰে চাই

যাহা পাই তাহা চাই না'—

ৰোমাণ্টিক মনৰ প্ৰধান লক্ষণ।

মহান প্ৰেমৰ কবিতা হ'ব পাৰে; কিন্তু 'শ্ৰেষ্ঠ' প্ৰেমৰ কবিতা হোৱা নাই। কবিয়ে প্ৰেমক 'মন্ত্ৰক মণি সাধনাৰ ধন' কৰাৰ পৰিবৰ্তে 'মাধ্যম' কৰি লৈছে।

ইয়াৰ পিছত কবিৰ 'স্বৰ্গীয় প্ৰেম'ৰ কবিতাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা যাওক। এই দুইৰ সীমাৰেখায়ে অস্পষ্ট এই কথা আগতেই উল্লেখ কৰি অহা হৈছে— পাৰ্থিৱ বা ভোগৰ কবিতাৰ মাজেদি কবিয়ে 'যাক' বিচাৰি গৈছিল 'তেওঁ'ক জানো লাভ কৰিব পাৰিলে?

শব্দ-গন্ধ-ৰূপ-বসে

এই পৃথিৱীৰ

ব্যৱকাম জীৱনত

লালকাল হই,

ভাবিছোঁ সি ফুল আৰু

তৰাৰে লগত, আছে নে কি

পূৰ্ণ এটি ক'ববাত

অৰ্থ মাৰ গই? (১৯৩০ চন)

## প্ৰিয়া আৰু চন্দ্ৰ : চন্দ্ৰমুখী প্ৰেম

কবিৰ প্ৰেমৰ এই দ্বিতীয় ধাৰাটোক প্ৰেমৰ দ্বিতীয় অবস্থা বা স্তৰ বুলিও ক'ব পাৰি। পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ বিৰহতে এই দ্বিতীয় ধাৰাৰ জন্ম হয় এনে এটা ধাৰণা কৰিব পাৰি। কিন্তু আগ বয়সৰ 'যদি' আৰু 'তেওঁ' কবিতা দুটাতে স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ ইঙ্গিত এটা ধৰা পৰে। ১৯১২ চনতে লিখা 'যদি' কবিতাটোত কবিৰ তীব্ৰ আসক্তি প্ৰকাশিত হলেও একে সময়তে লিখা 'তেওঁ' কবিতাত প্ৰিয়তমাই শত চুমা খাই কবিক আবেগ অন্তৰেৰে সান্ৱটি ধৰিলেও—

—অতৃপ্ত প্ৰেমৰ তেওঁ হব নে তৃপ্তি?

—পাৰিব নে অন্ত তেওঁ প্ৰেম পাৰাবাৰ?

আদি শাৰীবিলাকত কবিৰ প্ৰেম আৰম্ভণিতেই 'অনন্তমুখী' হোৱাৰ ইঙ্গিত আছে। গতিকে পাৰ্থিৱ প্ৰেমত কবিৰ বিৰহ যদি প্ৰকৃততে আছিলে, কবিৰ জীৱনৰ কাৰণে তাৰ প্ৰয়োজন

আছিল। সেই বিবাহে প্রকৃততে কবিক একো আঘাত কবিব পৰা নাই আৰু কবিলেও সাময়িকহে। কবিৰ বিবাহ অনলভৰা অনন্ত প্ৰেমৰ, যি প্ৰেম 'অন্তত' শুকাইহে যাব।

‘অন্ত’ৰ প্ৰেম

ফুলি নুফুলিল

‘অনন্ত’ৰ লগ

পাহৰি ৰ’ল। (মূৰ্তিপূজা)

গতিকে কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ ফুলপাহ ফুলিছিল যদিও সেই ফুলা অৰ্থহীন। কবিৰ ‘অনল ভৰা অনন্ত প্ৰেম’ যাক ধিয়াই ফুৰিছে, তেওঁৰ ‘প্ৰেমৰ বিনে অন্ধ কবি নেদেখে যে বিশ্বছবি, নুশনে যে গান’ (ছবি নে কবি)। তেওঁ কবিক :

ধৰা দি নিদিলে ধৰা

মাথোঁ হাহাকাৰ

ছাই এবে ছলিপুৰি

তৃষ্ণাতুৰ হিয়া। (অভাৰ : ১৯২৩)

যি প্ৰিয়তমা এদিন বিশ্বৰ সকলো সৌন্দৰ্য তিল-তিলকৈ লৈ মূৰ্ত হৈছিল কবিৰ সন্মুখত সেই প্ৰিয়তমা আকৌ ‘সৰ্বকপ’ত মিলি গ’ল। তেওঁ এতিয়া নিৰাকাৰ, গতিকে সকলো সৌন্দৰ্যয়ে তেওঁৰ আকাৰ। সেয়েহে সুন্দৰৰ মাজত প্ৰিয়াক আৰু প্ৰিয়াৰ মাজত সুন্দৰক উপলব্ধি কবিবৰ চেষ্টা চলিল কবিৰ এই শ্ৰেণীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ মাধ্যমেদি। কবিৰ এই মানসী প্ৰিয়ায়ে সেই টিৰসুন্দৰ জন, যিজনে ‘ইন্দুৰদৰে কবিৰ অন্তৰ-সাগৰত জোৱাৰ-ভাটা তুলিব লাগিছে :

সুন্দৰ তুমি

চিৰ সুন্দৰ

‘ইন্দুৰ দৰে অ’ মোৰ প্ৰিয়

হৃদি জলধিত

তুলিছা দলয়

জোৱাৰ ভাটা

অ’ মোৰ শিৱ। (সুন্দৰ : ১৯২৪)

এই সুন্দৰকণী প্ৰিয়ায়ে কবিৰ ‘প্ৰথম প্ৰেমৰ প্ৰথম প্ৰিয়’। কবিয়ে এই প্ৰথম প্ৰিয়কে বিচাৰি ফুৰিছে গোটেই জীৱন। কবিৰ বিশ্বাস তেওঁক এদিন লাভ কৰিবই—নহ’লে;

হৃদয়ে যদি নাপায় হৃদয়

হৃদয়ে বিচাৰে

হৃদয় কিয় ? (সুন্দৰ)

এয়েই কবিৰ সাধনা, এয়ে স্বৰ্গ, এয়েই গৰ্ব, আৰু কবিৰ এই প্ৰেমে প্ৰতিদান যদি নাপায়ো তথাপি মনোমন্দিৰত তেওঁৰেই উপাসনা কৰি যায় চিৰদিন। ‘সুন্দৰ’ কবিতাটোত কবিৰ

‘প্ৰিয়া’ আৰু ‘সুন্দৰ’ আচলতে অভেদ হৈ গৈছে। কবিৰ এই প্ৰিয়তমাৰ মহিমা অনন্ত। তেওঁৰ মহিমাত সৰগ-মৰত যেনেকৈ নাচিছে, কবিৰ অন্তৰেও সমানে তাল ধৰি গৈছে। এই প্ৰিয়াৰ অবিহনে বিশ্ব-জাগতিক সৌন্দৰ্য নিষ্প্ৰভ, অৰ্থহীন কবিৰ সেই সৌন্দৰ্য-কলাৰো সাধনা।

(মহিমা : ১৯২০)

এই প্ৰিয়তমাৰে নয়ন কোণত অমৃতৰ বাৰ্তা জানো কঁপা নাই? (অনুসন্ধান ১৯১৯) —যি অমৃত বিচাৰি তেওঁ ক্লান্ত পথিক, সেই অমৃত এই প্ৰিয়টিৰ অধৰত, নয়ন-কোণত, কপত। (অমৃত : ১৯২৩) এই প্ৰিয়তমাই এদিন কবিৰ জীৱনত ‘নিষ্কলঙ্ক দীপ্তি’ৰ শুকতৰাটোৰ দৰে উদয় হৈছিল আৰু আজিও একেদৰেই ফুলি আছে। (শুকতৰা : এদিন : চন্দ্ৰহাৰ)

এইদৰে দেখিবলৈ পাওঁ যে কবিৰ ‘স্বৰ্গীয় প্ৰেম’ৰো পৰিণতি হ’ল বিৰহত, বিৰাটৰ লগত হোৱা বিৰাট বিৰহত। স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ মাজেদিও কবিৰ আৰাধ্য চিৰসুন্দৰজনৰ, কবিৰ ‘চন্দ্ৰ’ৰ, পূৰ্ণ উপলব্ধি নহ’ল; সেয়েহে কবিয়ে তেওঁৰ স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ আৰাধনাৰ সুৰুঙাৰ মাজেদিয়ে তেওঁ এৰি অহা পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ স্মৃতিলৈ জুৰি চায়। সঁচা, সেইবিলাক আছিল পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ মায়া, সপোন, কিস্তি :

হ’লেও সপোন

তথাপি আপোন

নহ’লে সপোন খেলিবা কিয়?

সেই আপোন সপোনৰ স্মৃতিয়ে কবিৰ জীৱনৰ গধূলি পৰত দুখাৰি চকুলোৰ মাজত ভুমুকি মাৰেহি

আজি গধূলিৰ

ভৰিৰ ধূলিত

চকুৰ পানীৰে তিতি

আনিছোঁ মনলৈ মোৰ

তোমাৰেই সেই

পূৰ্বৰ হিয়া-নিয়া স্মৃতি। (পূৰ্বস্মৃতি)

এই স্মৃতি যৌৱনৰ সন্ধিক্ষণৰ :

তেতিয়াও সৰল সূৰীয়া মই

হোৱা নাই যৌৱন ঘোষণা,

ফুলোঁ নে নুফুলোঁ কই বেদনা উশ্বৰী

উষাৰ নিচিনা। (পূৰ্বস্মৃতি : ১৯৩২)

তেতিয়া কবিৰ জীৱনৰ সাগৰত ধুমুহা নাছিল, বতাহ নাছিল, জোৰাৰ নাছিল :

তেতিয়া কৈশোৰ প্ৰশান্ত সাগৰ

জোৰাৰ নট

## চিন্তা-বিচিত্ৰা- ১২৩

এনেতেই তুমি আহি অকস্মাৎ

তুলিলা ঢউ। (তেতিয়া : ১৯১০)

১৯৩০ চনৰ অৰ্থাৎ কবিৰ প্ৰেমৰ দ্বিতীয় অৱস্থাৰ প্ৰেমৰ মাজত লিখা ‘পূৰ্বস্মৃতি’ কবিতাটো অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। ই পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ লগত স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ যোগসূত্ৰ স্বৰূপ। আজি স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ অনুসন্ধানেও কবিৰ প্ৰাণত যি বিৰাট বিৰহৰ সৃষ্টি কৰিলে, তাহানিৰ সৰল জীৱনৰ প্ৰথম প্ৰেমও সেই একে বিৰহকেইতো সৃষ্টি কৰিছিল।

দুয়োবিধ প্ৰেমতে সেই একোটি ৰহস্যৰ সুৰ বাজি উঠিল যি ৰহস্যৰ সুৰেই তেওঁৰ ‘জীৱনৰ চিৰ সুমধুৰ’ সুৰ :

বোধ হ’ল তুমি মোৰ

কোন নন্দনৰ পুৰ

বননি কঁপাই ফুলনি ফুলাই

বিৰহেৰে ভৰপূৰ,

ৰহস্যৰ চিৰ নৱ

কিবা এটি নৱ

যৌৱনৰ ছিহ্ন ধৰি বাজি উঠা

জীৱনৰ চিৰ সুমধুৰ। (পূৰ্বস্মৃতি)

কবিৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমই এইদৰে ক্ৰমে ক্ৰমে,

‘ক্ৰমৰ পাহি ফুলাই ফুলাই’,

স্বৰ্গীয় প্ৰেমত পৰিণত হৈ বিৰাট বিৰহৰে পৰিণতি আনি দিলেহি :

তেজৰ আখৰ লেখি দিলা

প্ৰেমৰ বেলা। (উত্তৰ)

কিয় এই বিৰাট বিৰহেই। কবিৰ জীৱনত সাৰ হ’ল? কোনে এই বিৰাট বিৰহৰ সৃষ্টি কৰিলে? ইয়াৰ উত্তৰ আছে ‘উত্তৰ’ নামৰ কবিতাটোত। তেৱেঁই, যাৰ কাৰণে বিৰাট মিলনৰ ‘ফুলশয্যা’ ৰচিত হৈছিল, যাৰ কাৰণে এই গোটেই জীৱন জুৰি কৰা আয়োজন, আয়োজন হৈয়ে ৰ’ল, ফুলশয্যাৰ ফুল লেৰেলি পৰিল, সেই ফুলেই ফুলশৰ হৈ কবিৰ তৃষ্ণা দুগুণে জ্বলাই এই বিৰাট বিৰহৰ সৃষ্টি কৰিলে :

১১

ফুলশয্যা গই ফুলশৰ হৈ

ফুলেও দহিছে জীৱন জুৰি। (ফুলশয্যা : চন্দ্ৰহাৰ)

তেনেহলে কবিৰ ‘চন্দ্ৰমুখী’ প্ৰেমো অপূৰ্ণ হৈয়ে ৰ’ল। তেওঁৰ ভামিনী (অভিমানিনী। ভামিনী শব্দৰ ব্যঞ্জনা মন কৰিবলগীয়া), বধিৰা হৈয়ে থাকিল :

শুনিও নুশুনি বিলাপ প্ৰাণৰ

অ’ মোৰ বধিৰা ভামিনী

চমকি ধমকি, জ্বলিলা জ্বলিলা

কেৱল আন্ধাৰ যামিনী

অ মোৰ হৃদয় দামিনী। (বধিৰা)

এই বিৰহৰ বাবে কবিৰ আক্ষেপ আছে জানো? এই বিৰহেইতো কবিৰ কাম্য।  
কবিৰ প্ৰিয়াৰ মাজেদি এনে ‘অঘটন ঘটন’ যদি সম্ভবেই হ’লহেঁতেন, তেতিয়া যে প্ৰিয়াক  
সজ্জাবলৈ বিশ্বৰ মাধুৰীকণো নাইকিয়া হ’ব? কবিৰ সুকীয়া সন্তাটোও যে চন্দ্ৰৰ লগতে  
জ্বলি গৈ লোপ হৈ যা ব। সেয়া হ’ব আত্ম-বিলুপ্তি, মীনমুক্তি, তাত উপলব্ধিৰ অবকাশ  
ক’ত?

জ্বলিযোৱা হৃদয়ত ক’ত পায় আৰু

প্ৰাণপ্ৰিয় ক’ত পায় আৰু

তোমালৈ মাধুৰী অৰুণ? (অঘটন ঘটন : চন্দ্ৰহাৰ)

তেতিয়া বিৰাট বিৰহত জ্বলিবলৈ তেওঁৰ সুকীয়া সন্তাটোৱেই যে নাথাকিব—যি  
বিৰহৰ সুৰে বিশ্ব-হৃদয় মমৰিত কৰিছে, মহাশূন্য পূৰ্ণ কৰিছে, তৰাই তৰাই অগ্নি স্ফুলিঙ্গ  
জ্বলাই তুলিছে, ফুলক ৰাঙলি কৰিছে কবিৰো জীৱনত এই ছন্দ, সুৰৰ সাধনা সম্ভৱ  
কৰিছে:

গুজৰি গুমৰি ব্যথা

মুজৰি তৰু মতা

অত গান অত কথা

ৰাজিলেহেঁতেন ক’ত

টো খেলি ফুলেৰে? (বিৰহৰ গৌৰৱ)

এই বিৰাট বিৰহ থকাৰ কাৰণেই কবিৰ ক্ষুদ্ৰ হৃদয়ত বিৰাট প্ৰণয়ৰ সৃষ্টি সম্ভৱ  
হ’ল:

আবেগত ভাগি ছিগি

ধুমুহা বতাহ লাগি

এচকৰ এই হৃদি

নহ’লহেঁতেন অত বিৰাট প্ৰণয়। (বিৰহৰ গৌৰৱ)

‘বিৰহৰ গৌৰৱ’ কবিতাটোতেই কবিৰ জীৱন-দৰ্শনৰ সন্তোষ আছে। বিৰহেই  
তেওঁৰ জীৱনৰ মূল সুৰ হোৱাটোৱেই যে তেওঁৰ কাম্যও। বিৰহেই তেওঁক কৰিছে  
কবি, তেওঁক কৰিছে শিল্পী, আৰু বিৰাট প্ৰেমৰ পূজাৰীও। সেয়ে প্ৰাপ্তি বা অপ্ৰাপ্তি  
উভয়তে অতৃপ্তিৰ সুৰটোৱেই অনুৰণিত হৈ উঠিছে যাৰ মূলত হ’ল সেই বহুসময় জন।  
প্ৰেমৰ পদূলিত ইমান দিন কবি থিয় হৈ আছিল যিখনি মুখৰ সজ্জানত:

চিৰবক্ষিত

চিৰবক্ষিত

মুখনি আজিও

নাপালৌ হায়। (পদূলি মুৰত)



কোন তেওঁ যি কবিৰ জীৱনত এই চিৰন্তন বিৰাট প্ৰণয় আৰু চিৰন্তন বিৰাট বিৰহৰ সুৰ জগাই তুলিলে ? যি বিৰহে তেওঁক নিৰাশাবাদী নকৰি মিলনৰ আশা উত্তৰোত্তৰ বৃদ্ধিহে কৰি গ'ল ? যাক ৰূপত বিচাৰোতে অৰূপ হ'ল, অৰূপত বিচাৰি ফুৰোঁতে ৰূপৰ মাজেদিও ডুমুকি মাৰি গ'ল ?

‘অৰূপক খেদি বিশ্ব ঘূৰিলো  
ৰূপেই সদাই ডুমুকি দিলে  
ৰূপ অৰূপৰ ভেদাভেদ ক’ত  
সৃষ্টি ৰূপেৰে উপচি গ’লে।’

কিন্তু যি স্বৰূপত অপৰূপ হৈ ধৰা নিদিলে কবিক, জীৱনত যি সত্য-শিৱ-সুন্দৰ স্বৰূপ হৈও তিনি জিনি আনন্দময় সুন্দৰ নে আন কিবা, এনে এটি ‘বহস্যৰ চিৰপ্ৰস্ন’ কবিৰ অন্তৰত জোনৰ ৰঙেৰে (অৰ্ধচন্দ্ৰৰূপে এটি বেকা চিন) আঁকি দি গ’ল, আৰু যি ব’লা বিশ্বময় অন্তৰ বাহিৰ জুৰি চিৰদিন তেও নিদিলে ধৰা।

—সকলোতে থাকিও সকলোতে নিৰুদ্ধেশ হৈ ব’ল, কোন বাক তেওঁ ? কি তেওঁৰ স্বৰূপ ? সেয়েতো বহস্য ! চিৰকাল তেওঁ কবিৰ ধৰা-চোৱাৰ বাহিৰতে ব’ল। সেই নিৰুদ্ধিষ্ট দেৱতাৰ উদ্দেশেই শেৱালিৰ শত সেৱা :

উদ্দেশি সেই  
নিৰুদ্ধেশ কোন  
ময়্যাপী দেৱ,  
সৰি পৰা মোৰ  
শেৱালিয়ে আজি  
কৰিছে সেৱ। (শেৱালি)

হায়, কবিৰ জীৱনৰ কি বিৰাট ব্যৰ্থতা। কি মহান সাৰ্থকতা ! শিল্পী-প্ৰাণৰ কি চিৰন্তন আকুলতা, চৰাচৰৰ কি মৰ্মৰিত বেদনা মূৰ্ত হৈ উঠিছে এই এফাকি মৰ্মভেদী ছন্দত ! আমাৰ অন্তৰত যেন কি এক বিৰাট পুলক-বিহ্বলতাৰ সমুদ্ৰ মছন আৰম্ভ হয়, কোন অধীৰ সিঁচুৰ কলধ্বনিয়ে খলকনিৰ জোৱাৰ তোলেহি, প্ৰাণ হয় দ্ৰৱীভূত, সৰ্বদেহ বোমাখিত। এই জনেইতো বিশ্বকবি।

বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাসমূহৰ আলোচনাত আমাৰ প্ৰেমৰ দুটা ধৰা বা অৱস্থাৰ কথা দেখুৱাই আহিছে— পাৰ্থিৱ বা মানৱীয় আৰু স্বৰ্গীয়। মানৱীয় ধাৰাৰ পৰিণতি বিহ্বল, মিলনত নহয়। আৰু যি দুই এটা কবিতাত মিলনৰ আভাস আছেও সেই মিলনত

সৃষ্টি হৈছে অন্য এক 'বিৰাট বিৰহ'। গতিকে মিলন বা বিৰহ দুয়োটাই আনি দিলে চিৰ-বিৰহ। এই অতৃপ্তিটোৱেই কবিৰ প্ৰেমক উৰ্ব্বমুখী, চন্দ্ৰমুখী কৰি তুলিছে। আৰু এই চন্দ্ৰমুখী প্ৰেমৰো পৰিণতি একে অপূৰ্ণতাত, অতৃপ্তিত। মানৱীয় প্ৰেমেই বিৰহৰ মাজেদি স্বৰ্গীয় প্ৰেমত পৰিণত হৈ বিৰাট বিৰহত পৰিণত হৈছে বৰকাকতীৰ কবিতাত। মানৱীয় আৰু স্বৰ্গীয় এই দুটা ধাৰা আলোচনাৰ কাৰণেহে সুকীয়া ভাৱে দেখুৱা হৈছে, প্ৰকৃততে দুয়োৰো মাজত স্পষ্ট সীমাৰেখা নাই। দুয়োটাৰে পৰিণতি বিৰহ আৰু বিৰাট বিৰহ, দুয়োটা অৱস্থা ফুটি উঠিছে 'অঘটন-ঘটন' নামৰ কবিতাত। কবিৰ সমগ্ৰ প্ৰেমৰ তত্ত্বটো ইয়াতেই প্ৰকাশিত হৈছে। যি অঘটন-ঘটন কবিয়ে মানৱীয় প্ৰেমৰ ধাৰাতে সম্ভৱ হ'ব বুলি আশা কৰিছিল কবিৰ সেই 'চন্দ্ৰ' প্ৰিয়াৰ মুখত জ্বলি নুঠিল। আৰু যি পূৰ্ণ উপলব্ধি বিচাৰি কবিৰ স্বৰ্গীয় প্ৰেম আৰম্ভ হৈছিল, প্ৰকৃততে তাকো যে কবিয়ে নিবিচাৰে সেই ইঙ্গিতো এই কবিতাতে স্পষ্ট। আৰু পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰতো মিলন বা বিৰহ কবিৰ ক্ষেত্ৰত একাৰ্থক, — বিৰহহে। মুঠতে কবিৰ প্ৰেম 'বিপ্লৱ' অৱস্থাতেই থাকি গ'ল; প্ৰেমৰ ক্ষেত্ৰত কবি বিপ্লৱন্তৰ কবি হৈয়ে ৰ'ল।

অসমীয়া আন পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাত প্ৰেমৰ যি স্থায়ী ভাৱৰ অভিব্যক্তি হয়, বৰকাকতীৰ কবিতাত সি ৰহস্যময় মহাবিৰহতহে পৰিণত হয়। ইয়াৰ মূল কাৰণ বিচাৰি গ'লে কবিৰ প্ৰেমৰ দুমুখীয়া আকৰ্ষণটোকেই পাওঁগৈ। পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ আকৰ্ষণ প্ৰবল হোৱাৰ লগে লগে স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ আকৰ্ষণ বিপৰীত ফালে আৰম্ভ হয় আৰু স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ সুৰুঙাইদিও এৰি অহা পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ স্মৃতিৰ জিলিঙনি আহি পৰে। দ্বিতীয় ধাৰাৰ কবিতাবিলাকত প্ৰিয়া আৰু চিৰসুন্দৰ প্ৰায় একাৰ্থক — আনকি 'প্ৰিয়', 'সুন্দৰ' আদি সম্বোধনহে বেছি। প্ৰিয়ে বা প্ৰিয়া সম্বোধন সমগ্ৰ প্ৰেমৰ কবিতাতে এবাৰ কি দুবাৰমানহে দেখিবলৈ পাওঁ।

মুঠতে বৰকাকতীৰ সমগ্ৰ প্ৰেমৰ কবিতাই প্ৰতীকৰ মাজেদি ব্যক্ত কৰা ৰহস্যবাদী কবিতাহে। কোনো কোনো সমালোচকে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ প্ৰেমৰ কবিতাক 'মিশ্ৰ' আখ্যা দিয়াৰ দৰে আমিও বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাক অবিমিশ্ৰ (pure) নহয় বুলি কব পাৰোঁ। কবিৰ সেই ৰহস্যৰ প্ৰতীক 'চন্দ্ৰ'—চন্দ্ৰমুখী কবিৰ প্ৰেম, সাধনা। কোনো এটি প্ৰেমৰ কবিতাতে কবিৰ প্ৰিয়তমাৰ সম্পূৰ্ণ অঙ্গ-সাৱণ্য মূৰ্ত হৈ উঠা নাই যিটো বেজবৰুৱাৰ কেইটিমান প্ৰেমৰ কবিতাতে সম্ভৱ হৈছে। কবিৰ প্ৰিয়াৰ মুখখনকেই চকু ওঁঠ আৰু হাঁহিটোকেই মাত্ৰ আমি দেখিবলৈ পালোঁ। ইয়াৰ অন্তৰ্নিহিত কাৰণ হ'ল প্ৰিয়াৰ প্ৰেমক স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ মাধ্যম কৰি লোৱাৰ চেষ্টাটোহে। প্ৰিয়তমাৰ মুখেই হৈ কেবল 'চন্দ্ৰ' তুলনা আনি দিয়ে আৰু সেইকাৰণে সকলো সময়তে প্ৰিয়াৰ মুখখনেইহে কবিৰ চকুত স্পষ্ট হৈ জিলিকে। বৰকাকতীৰ কবিতাত চন্দ্ৰবাচক শব্দৰ প্ৰয়োগ-বহুলতাৰ

এইটোৱে প্ৰধান কাৰণে।

এই 'ভোগাত্মক' ফালটোৰ অভাৱে এফালে যেনেকৈ তেওঁৰ প্ৰেমৰ কবিতাক 'মিশ্ৰ' কৰিছে, আনফালে ইয়েই তেওঁৰ কবিতাত আশাবাদী সুৰ এটা আনি দিছে। বৰকাকতী আশাবাদী কবি। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল বৰকাকতীয় পৃথিৱীখন মাটিৰ হ'লেও ইয়াতে তেওঁৰ স্বৰ্গ গঢ়িবৰ আপ্ৰাণ সাধনা আছে। এই পৃথিৱীৰ সীমা অসীমত। আনহাতে আন ৰোমাণ্টিক কবিৰ 'মানৱীয় প্ৰেমৰ' কবি-

১। Truth to tell, Tagore's love poems were seldom 'pure'. It may have been his decency or his idealism, but the fact has to be admitted that his love-poems usually suffered from the double entrender, one to the glow of body and the other to the spirit divine. (Tagore - A Study)

ধুজীট প্ৰসাদৰ এই মন্তব্য হৰপ্ৰসাদ মিত্ৰৰ 'সাহিত্য পাঠকেৰ ডায়েৰী' (দ্বিতীয় পৰ্য্যায়) গ্ৰন্থৰপৰা লোৱা হৈছে।

তাত যিখন পৃথিৱী পোৱা যায় সি মাটিৰ—প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই গঢ়ি লোৱা, অৰ্থাৎ ইন্দ্ৰিয়ভোগৰ; গতিকে মৃত্যুৱে তাৰ সীমা।

তুমি আৰু মই গঢ়া মাটিৰ পৃথিৱী এয়া

মৃত্যু তাত সীমা। (দেৱকান্ত বৰুৱা)

এই পৃথিৱীত পোহৰৰ অভিযান আছে সঁচা, কিন্তু জয়মাল্য এন্ধাৰৰ। তেওঁলোকে যি স্বৰ্গ পাই, সি মাটিৰেই সজা খন্তেকীয়া স্বৰ্গ। বৰকাকতীৰ স্বৰ্গ মাটিত গঢ়া। গতিকে এই দুই স্বৰ্গৰ 'স্বৰ্গ-মৰ্ত্য' পাৰ্থক্য। সেই কাৰণেই দেৱকান্ত বৰুৱাৰ কবিতাত স্বাভাৱিকতে নিৰাশাৰ সুৰটো বাজি উঠে। এই নিৰাশাবাদ অন্তৰৰ শূন্যতাৰ, ইন্দ্ৰিয় ভোগৰ উত্তৰোত্তৰ অতৃপ্তিৰ আৰু অৱসাদৰে। বৰকাকতীৰ প্ৰেম ভোগাত্মক, অতীন্দ্ৰিয় 'ভোগৰ'—তাত থাকে অপূৰ্ণতাহে, শূন্যতা নহয়। তেওঁৰ 'অসীম' পৃথিৱীত এই অপূৰ্ণতা পূৰ্ণ কৰিবৰ চিৰন্তন সাধনা চলি থাকিব। সেই কাৰণেই বৰকাকতী চিৰ আশাবাদী; আৰু চিৰ-বিপ্ৰলম্ব অবস্থাত কবি।

এই আলোচনাত পাৰ্থিৱ বা মানৱীয় আৰু স্বৰ্গীয় প্ৰেমৰ দুটা ভাগ দেখুৱালেও পাৰ্থিৱ প্ৰেম মানে নিশ্চয় 'কাম' (lust) নহয়। বহল অৰ্থতো কবিসকলৰ পাৰ্থিৱ প্ৰেমৰ কবিতাতো অপাৰ্থিৱতা এটা অবশ্যেই থাকে। আৰু প্ৰেমত এক অপাৰ্থিৱতা, এক অনিৰ্বচনীয়তা নিশ্চয় আছে।

**বৰকাকতীৰ 'মই': কবিৰ আশাবাদ**

বৰকাকতীৰ প্ৰেমৰ কবিতাৰ এটি থূলমূল আলোচনা কৰা হ'ল। এই আলোচনাৰ প্ৰসঙ্গত বৰকাকতীৰ আশাবাদৰ মূল ভূমুকটোৰ বিষয়েও এটা আভাস আমি পালে।

আশাবাদৰ আলোচনাত স্বাভাৱিকতে বৰকাকতীৰ 'মই'টোৰ বিষয়ে জানিবলৈ কৌতূহল হয়। এই 'মই'টোৰ কিমান অংশ ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ অংশ চেতনাৰূপৰা সৃষ্টি আৰু কিমান অংশ পাশ্চাত্য প্ৰভাৱৰ দ্বাৰা গঠিত? আমাৰ অংশ চেতনা আধ্যাত্মিক অভিজ্ঞতাৰ ফল, দাৰ্শনিক চিন্তাৰ ফল। কিন্তু পাশ্চাত্যৰ 'মই'টোৰ মূলত সামাজিক সংঘাত আৰু তীব্ৰ গণতান্ত্ৰিক চেতনাৰ প্ৰভাৱ বিদ্যমান।

এটা হ'ল অন্তৰ্মুখী, আনটো বহিৰ্মুখী। প্ৰকৃততে বৰকাকতীৰ সেই অংশ চেতনাতোকে পাশ্চাত্যৰ প্ৰভাৱে 'পুনঃপ্ৰস্তুত' কৰি বৰকাকতীৰ সাহিত্যৰ 'মই'টোৰ সৃষ্টি কৰিলে—আধ্যাত্মিক জগতৰ পৰা সাহিত্যলৈ আনিলে। ভাৰতীয় অংশচেতনাৰূপৰা উদ্ভূত 'মই'টোৰ লগত আশাবাদৰ ঐতিহ্যও বিদ্যমান। এই 'মই' আৰু 'আশা' একাৰ্থক বুলিলেও ভুল নহ'ব—কিন্তু পাশ্চাত্যৰ 'মই' সম্পূৰ্ণ স্বাধীন, আশাবাদ নিৰাশাবাদৰ লগত সম্পৰ্কহীন। এই 'মই' কিন্তু বৰকাকতীৰ কবিতাত প্ৰবল আশাবাদৰ প্ৰতীক স্বৰূপ। তেওঁৰ 'মিলন', 'অপ্ৰকাশ' আৰু 'ক্ষুদ্ৰৰ অধিকাৰ' কবিতা তিনিটা এনে আশাবাদৰ জ্বলন্ত চানেকি।

তেওঁৰ অংশচেতনাত তীব্ৰ স্বতন্ত্ৰতাবোধ ক্ৰিয়াশীল কাৰণেই সৃষ্টিৰ লগত এদিন সমান হোৱাৰ অহংকাৰ তেওঁৰ আছে। তেওঁৰ লগত মিলি গৈ অহংটোৰ সম্পূৰ্ণ বিলুপ্তি তেওঁ বিচৰা নাই, কাৰণ তেতিয়া এই মিলন আনন্দৰ বস-আশ্বাদন তেওঁৰ দ্বাৰা সম্ভৱ নহ'ব। লগতে ৰহস্যময় সৃষ্টাজনৰ ৰহস্যময়তাৰো যে অন্ত পৰিব! সেয়ে ভৱিষ্যতে যদি মিলন সম্ভৱ হয়, কবিৰ নিজৰ মহিমা সম্পূৰ্ণ প্ৰফুল্লিত কৰি, সুকীয়া সত্তা ৰক্ষা কৰিহে সি সম্ভৱ হ'ব। সেই মহিমাৰ বীজ 'এচুকৰ এই হৃদি'ত থকা অংশ চেতনাত নিহিত। সৃষ্টিৰ সৃষ্টি এই পৃথিৱী আৰু মানুহ, আৰু সেই মানুহকে দিলে স্বৰ্গ ৰচনাৰ ভাৰ। এই স্বৰ্গ-ৰচনাৰ যোগ্যতাটোৱেই সেই মহিমাৰ বীজ ৰূপত নিহিত হৈ আছে।

তুমি ত' গড়েছ শুধু এ মাটিৰ ধৰণী তোমাৰ

মিলাইয়া আলোক আঁধাৰ

শূন্যহাতে সেধা মোৱে ৰেখে

হাসিছ আপনি সেই শূন্যৰ আড়ালে

গুপ্ত থেকে

দিয়ে সে আমাৰ পৰে ভাৱ

তোমাৰ স্বৰ্গটি ৰচিবাৰ।—ৰবীন্দ্ৰনাথ

আৰু বৰকাকতীৰ :

তুমি মাটিৰ পৃথিৱী গঢ়ি

মিহলাই আন্ধাৰ পোহৰ

তুলিছা যি জীৱনত মোৰ

হৰ্ষ আৰু বিষাদৰ বিজুলী লহৰ

প্ৰত্যন্তৰ যদি তাৰ পাৰো মই দিব

স্বৰ্গ সাজি মৰততে সোণৰ বৰণ

আপোন মনৰ মোৰ মাধুৰী ৰাশিৰে

পাৰো যদি জগতক কৰিব বৰণ। (মিলন)

—তেতিয়াহে কবিয়ে এই নতুন স্বৰ্গ-সৃষ্টিকাপে মিলনৰ গৰ্ব লৈ সৃষ্টাৰ সমনীয়া হৈ তেওঁৰ লগত মিলি  
যাব, নহলে অত ক্ষুদ্ৰৰ লগত বিৰাটৰ মিলন অসম্ভৱ :

সমানে সমানে মিল এই যে নিখিল

সমনীয়া বিচাৰিয়ে আকুল ব্যাকুল।

নোহো যেৰে সমনীয়া তোমাৰ সমান বিড়ু

নহও বিৰাট মই নহও স্বৰাট

মিলন তোমাৰে মোৰে সম্ভৱ নে বাক কভু

অত ক্ষুদ্ৰ বিৰাটেৰে

অত অকস্মাৎ ?

এই স্বৰ্গ গঢ়ি তোলাই কবিৰ জীৱনৰ কামনা আৰু সাধনাও। কিমান ভঙ্গা-গঢ়া  
কিমান জল্পনা-কল্পনা গ'ল, মিলন-বিবহৰ কিমান হাঁহি আৰু অশ্রুজল, 'কত ভোগ কত  
শোক 'লাভ হ'ল, কণ্টকিত জীৱন ই, 'জৰ্জৰিত হলে জোঙে দুখৰ অৰণ্য' হৈ পৰিল,  
কিন্তু সেই স্বৰ্গলোক চিৰ অপ্ৰাপ্ত হৈয়ে ৰ'ল :

স্বৰ্গৰ আভাস পালো

নাপালো যে স্বৰ্গলোক ! (সাধনাৰ স্বৰ্গ)

তথাপি কবি নিৰাশ নহয়, এই স্বৰ্গ এদিন গঢ়ি তুলিবই :

মোৰ জীৱনৰ ফুল

নুফুলি নুফুলি ফুলিব পাৰে

ভাঙি দি হঠাৎ মোৰ

নজনা নুশুনা ডুল

কাঁইটেৰে বেঢ়া মোৰ এই

জীৱনৰ ফুল। (অপ্ৰকাশ)

এদিন এই স্বৰ্গ ৰচনা সম্ভৱ হ'বই। সম্ভাবনাৰ এই মহিমাৰ বীজ ধাৰণ কৰিছে  
ক্ষুদ্ৰ এই হৃদয়েই, গতিকে এনে ক্ষুদ্ৰত্ব গৌৰৱময়। আনহাতে 'শূদ্ৰত্ব' হ'ল ভণ্ড, চতুৰ  
এখন সমাজৰ নীচ দৃষ্টিৰ সৃষ্টি। প্ৰকৃততে জাতিভেদৰ যিটো বৰ্তমান ব্যৱহাৰিক ৰূপ,  
(এসময়ত তাৰ যিমানো সামাজিক তাৎপৰ্য নাথাকক), ভাৰতীয় মহান ঐতিহ্যৰ লগত  
খাপ নোখোৱা সৃষ্টি, আৱৰ্জনাৰ ভূপ।<sup>১</sup> ই ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ সম্যক অনুপলব্ধিৰ ফল।  
ভাৰতীয় মহান আদৰ্শ আৰু ঐতিহ্যৰ এই আকাশীগঙ্গা যাৰ প্ৰাণৰ মাজেদি উস্তাল তৰঙ্গ  
তুলি বৈ আহিছে, গিৰ্-গিৰ্ হিৰ্-হিৰ্ শব্দেৰে,

পোহৰৰ সোঁতে আজি,

চোৱা সউ আকাশৰ গঙ্গা

গিৰ্ গিৰ্ নামি আহে

জলদৰ ভাঙি-চিঙি জঙ্গা

হাদি ভেদি মোৰ সউ সুনীলৰ

কৈলাস গঙ্গা। (মুক্তি)

(১) এই সম্পৰ্কে বৰকাকতীৰ নিজস্ব দৃষ্টি-ভঙ্গি 'নিবন্ধমালা'ত (অসম সাহিত্য সভাৰ নগাঁও অধিবেশনৰ অভিধাৰ্ণনা সমিতিৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত) অন্তৰ্ভুক্ত 'সংস্কৃতি আৰু উপনিষদ' নামৰ প্ৰবন্ধত প্ৰকাশ পাইছে। তেখেতে কৈছে, "জন্মত সকলো জঙ্ঘ হৈয়ে ওপজে, সংস্কৃতিয়ে মানুহ কৰে বা মানুহ নাম দিয়ে।" (পৃঃ৩)

তেওঁৰ অন্তৰৰ কলুষ কালিমাকপী মত্ত গজেন্দ্ৰক এই প্ৰাণজাহ্নবীৰ প্ৰবল ধাৰাই উটুৱাই নিবই। সেই প্ৰাণ-জলধিৰ পাৰত কবি থিয় হৈছে কাৰণে বিশ্বই গোৱা গায়ত্ৰী মন্ত্ৰও কাণত পৰিছে :

মোৰ প্ৰাণৰেই জলধি পাৰত

আকাশ-বীণাৰ বিপুল তাঁৰত

গাইছে বিশ্ব গায়ত্ৰী,

সাঁতুৰি নাদুৰি মোৰ প্ৰাণতেই

'ভূৰ্ভুৱস্ব' একাকাৰ হৈ

ধ্বনিছে তনুৰো তন্ত্ৰী। (ক্ষুদ্ৰৰ অধিকাৰ)

এই বিৰাটৰ উখল-মাখল, হেন্দোলনি যি ক্ষুদ্ৰ প্ৰাণত সম্ভৱ হৈছে, সমাজৰ কি মুৰ্খামি, সি কেনেকৈ হ'ব পাৰে শূদ্ৰ।

এই বিৰাট বিপুল ভৱন মাজত

যদিও মই ক্ষুদ্ৰ

অতি ক্ষুদ্ৰ

তথাপি এই নিখুঁট

বিশ্বসংহিতাৰ, মই

নহওঁ কদাপি ক্ষুদ্ৰ

হেৰা, নহওঁ কদাপি ক্ষুদ্ৰ। (ক্ষুদ্ৰৰ অধিকাৰ)

কবিৰ এই 'মই'টোত তীব্ৰ সমাজ-চেতনা প্ৰতিফলিত হৈছে।

## কবিৰ ধৰ্মমত : কবিৰ ঈশ্বৰ

ক্ষুদ্ৰৰ মাজত বিৰাটৰ সম্ভাৱনাৰ এই উপলব্ধিয়ে কবিক এফালে যেনেকৈ সত্য-শিৱ-সুন্দৰৰ পূজাৰী কৰিছে, আনফালে কৰি তুলিছে গভীৰ মানৱ-প্ৰেমিকো। এই সত্য-শিৱ-সুন্দৰজনৰ স্থান কোনো এখন স্বৰ্গত বা কোনো মঠ-মন্দিৰত নিৰ্দিষ্ট নহয় :

স্বৰ্গ আছে হৃদয়তে

সত্য-শিৱ-শান্ত

বনে মনে একাকাৰ

অনাদি অনন্ত — (সাধনাৰ স্বৰ্গ)

এই মানৱ হৃদয়ৰ দয়া, প্ৰেম, স্নেহ, কৰুণা, বন্ধুত্ব, দুখ-বেদনা, সকলোৰে মাজেদি তেওঁৰেই প্ৰকাশ, এইবিলাক তেওঁৰেই বিচিত্ৰ বিশ্বৰূপ। এই মানৱতাবোধ, মানৱ-প্ৰেমেই কবিৰ ধৰ্ম। সাহিত্যৰো প্ৰকাশ ভূমি এই মানৱ অন্তৰ। গতিকে সকলো শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যৰে ধৰ্মৰ এই মূল-তন্ত্ৰৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক আছে, আৰু সাহিত্য—‘জীৱন প্ৰকাশক যেতিয়া ধৰ্ম প্ৰকাশকো’। ধৰ্মৰে আন এটা নাম মানৱতাবাদ। ধৰ্মৰ আনুষ্ঠানিক বা বাহ্যিক ৰূপটোৰ ওপৰত আজিৰ সমাজে অত্যধিক গুৰুত্ব দি যি সংকীৰ্ণতা আনি দিছে, তেনে ধৰ্মীয় আচৰণে মানৱাত্মক মুক্তি নিদি বন্ধনটোহে দৃঢ় কৰে বুলি কবিৰ বিশ্বাস :

তোমাসাৰ নাম সিয়ে

তোমালোকে বান্ধি ছাটি

থোৱাতেই থয় ;

যিবা আহে যিবা যায়

জিভাতেই ৰয় , (মোৰ পূজা)

কিন্তু কবিয়েও যাক পূজা কৰে, যাৰ নাম গায়,—

নিতে নৱৰূপ তাৰ

নিতে অগোচৰ

বিচাৰি তাকেই বয় চকুলো পলকে

লক্ষ ধাৰে লক্ষ সঁতি

অলক্ষ্য সাগৰ। (মোৰ পূজা : ১৯১৮)

সেয়েহে কবিৰ ‘সৰি পৰা শেৱালিৰ সেৱাত’ এই চকুলো টোপাকেই নিয়ৰৰ টোপালৰদৰে জিলিকি উঠা দেখিবলৈ পাওঁ। ‘জ্ঞানত অন্ধলা মোৰ এই চকু দুটা’ৰে এই নিতে নৱৰূপধাৰীক তেওঁ দেখিবলৈ নাপায় আৰু দেখিবলৈ বিচৰাও নাই। তেওঁক আৰাধনা কৰিছে কবিয়ে কল্পনাৰে, সুৰেৰে, ছন্দেৰে :

বস্তু মোৰ চিৰন্তন আৰাধিছো যাক

কল্পনাৰ আকাশত অৰল থিয়াই ; (বস্তু য’ত : চন্দ্ৰহাৰ)

মানৱ অন্তৰেই যাৰ আবাসভূমি, কবিৰ সেই ঈশ্বৰজনো এজন মহান কবিহে ; বিশ্ব তেওঁৰ ৰচনা, তেওঁৰ কল্পনা :

“এই ৰহস্যময় আদি কাৰণটো ভাৰতৰ স্বৰ্ণিয়ে ঈশ্বৰ বা ব্ৰহ্ম বুলি নিৰ্দেশ কৰিছে আৰু তেওঁকেই কবি বুলি কৈছে। এই চন্দ্ৰ-সূৰ্য্য সমুজ্জ্বল বিশ্ব-সৃষ্টি সেই বিশ্ব-কবিৰে ৰচনা, সেই বিশ্ব-কবিৰে কল্পনা।” (সভাপতিৰ অভিভাষণ।)

এয়ে কবিৰ মানৱ-প্ৰেম, এয়ে কবিৰ বিশ্ব-প্ৰেম, এয়ে কবিৰ ঈশ্বৰ-প্ৰেমো। এই বিশ্বকবিৰ উপাসনা যাৰ কবিতাৰ মূল সুৰ তেওঁৰেইতো বিশ্বৰ কবি :

মই চৰাচৰ মমৰি যোৱা

বিশ্ব প্ৰাণৰ অণুৱে অণুৱে

অনুবৰণ কৰা সঞ্জীৱনীৰ ভাষা। (বাগদেবী)

## স্বদেশ : বিদেশ : বিশ্ব

যিখন দেশৰ মহান চিন্তা, কল্পনা, ধৰ্ম, আদৰ্শ আৰু ঐতিহ্যৰ উদাৰ আলোকে মানুহক মানৱ-প্ৰেমিক কৰে, বিশ্বক কুটুন্ম কৰিবলৈ শিক্ষা দিয়ে, সাধনাক পোহৰমুখী কৰে, জগতৰ ভগা হৃদয়ত নিতউ নতুন দীপ্ত মহতী আশাৰ সঞ্চাৰ কৰা ভাষাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰেৰণা দিয়ে, যিখন দেশৰ মাটি-পানী আকাশ-বতাহ, তৰু-তৃণ-লতিকাত, চৰাইৰ গানত, ফুলৰ দ্বাগত, পিতৃৰ অকৃপণ উদাৰতা, মাতৃৰ অকৃত্ৰিম স্নেহৰ জোনাক, যৌৱনৰ ৰঙাবোল আৰু প্ৰিয়াৰ প্ৰেমৰ জেউতি উদ্ভাসিত হয়, সেই দেশ, সেই জন্মভূমি কবিৰ অতিকৈ আপোন। সেই মাতৃভূমি মৃন্ময়ী নহয় চিন্ময়ী, সেই মাতৃভাষাও প্ৰাণৰো প্ৰাণস্বৰূপ :

তোমাৰ মাততে শুনো

মাত মোৰ

চিৰ চেনেহৰ সেই জননীকঠৰ,

তোমাৰ মাততে ভগো

মোৰ এই ভগা ছিগা

হৃদয়ৰ কথা লই

কবিতা সুন্দৰ।

(জন্মভূমিচিন্ময়ী : চন্দ্ৰহাৰ)

যিজন কবিৰ মাজেদি ভাৰতৰ এই পোহৰমুখী সাধনাৰ মৰ্ম গান হৈ ব্যক্ত হৈছে সেইজন কবিলৈ কবিৰ শ্ৰদ্ধাঞ্জলি :

বৈকুণ্ঠ-বিহঙ্গ তুমি

নববেশে যেন

উদিলে মৰ্ত্য্যত

বিশ্বপ্ৰাণ-গান হই

ৰাজিছে মাথোন

তোমাৰ কঠত। (কবীন্দ্ৰ ৰবীন্দ্ৰ-দৰ্শন)

যিজন মহাপুৰুষে এই দেশত জন্ম লৈ অন্তৰত ৰসময়ী ভকতিৰ শতদল ফুলাই তুলিলে, হৃদয়-আকাশত জাতীয় ঐতিহ্যৰ মহান সাধনাকপী পূৰ্ণচন্দ্ৰক জ্বলাই তুলিলে, সেই মহাপুৰুষ গুৰুক প্ৰণাম :

শিৰোমণি অসমৰ

হে গুৰু শ্ৰীশঙ্কৰ

কৰা কৃপা দূৰ হ'ক

আমাসাৰ কলুষ-দুগতি।



এই তিনিটা কবিতাতে কবিৰ দেশ প্ৰেমৰ উজ্জ্বল চানোক ফুটি উঠিছে। এই দেশ প্ৰেমৰো উৎস কবিৰ বিশ্ব প্ৰেম আৰু বিশ্ব-প্ৰেমৰো ডুমুক সেই বহস্যময় চিৰসুন্দৰ জন।

‘ভাইটী’ আৰু ‘স্বৰ্গীয় চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা’ এই দুটা কবিতাত কবিৰ জন্মান্তৰবাদত বিশ্বাসৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে।

আত্মা-পৰমাত্মা সম্পৰ্কীয় দাৰ্শনিক তত্ত্বৰ উপলব্ধিৰ বসময় প্ৰকাশ দেখা পাওঁ ‘হেৰোৱা চৰাই’ত। এই হেৰোৱা চৰাইটিক ক’ত যেন কবিয়ে হেৰুৱাই আহিল সৃষ্টিৰ প্ৰথম পুৰাতো। কোনোবা জন্মৰ যেন সহোদৰৰ সম্বন্ধ এই চৰাইৰ মাতত বিচাৰি পায়। (হ’ব পাৰে হেৰোৱা সোদৰ জনৰো।) জন্মান্তৰৰ স্মৃতিৰ এই পৰশে কবিৰ অন্তৰত কোন অধীৰ সিদ্ধুৰ কলধ্বনিয়ে খলকনি তুলি যায়, যি খলকনিয়ে কবিৰ অন্তৰত অশান্ত অস্থিৰ প্ৰাণপথীক শান্ত, সুস্থিৰহে কৰি তোলে। প্ৰকৃততে কবিও এটি মূৰ্তিমান কলধ্বনি।

‘দুটি মানুহ’ আৰু ‘কবিৰ স্থান’ কবিতা দুটিত কবিৰ কবিতা আৰু কবি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ আভাস পাওঁ। ‘কবিৰ স্থান’ত কবিৰ প্ৰকৃতি আৰু ‘দুটি মানুহ’ত এই পৃথিৱীত বাস কৰা মানুহক কবি শ্ৰেণী আৰু বৈষয়িক শ্ৰেণী এই দুটা প্ৰধান ভাগত ভাগ কৰি তেওঁ লোকৰ কাৰ্য কলাপৰ বিৱৰণ দিছে :

এটি লবে বহুবেশে

ভঙ্গ-গঢ়াৰ তালে তালে

ইটি মৰে দেশে দেশে

ক্ষণে ক্ষণে কালে কালে।

কবি-শিল্পীজনৰ মৃত্যু নাই, আছে কপান্তৰ; বৈষয়িকজন যুগে যুগে, ক্ষণে ক্ষণে মৰিবই লাগিছে। (বহুতে দুটি মানুহক ‘আত্মা-পৰমাত্মা’ বা ‘জীৱ-ঈশ্বৰ’ ধৰণৰ ভকতীয়া ব্যাখ্যা দি সহজেই কামফেৰা সমাধা কৰি আহিছে।)

## বৰকাকতী আৰু ‘নতুন কবিতা’

‘নতুন কবিতা’, বস্তু ক’ত, বস্তু য’ত, ‘কবিৰ চন্দ্ৰ’ আৰু ‘পৃথিৱীৰ ৰোমাঞ্চ’ এই পাঁচটা কবিতাৰ যোগেদি (‘চন্দ্ৰহাৰ’ত প্ৰকাশিত) জগতৰ ক্ৰমবৰ্ধিত বস্তুতাত্ত্বিক দৃষ্টিভঙ্গিৰ বিৰুদ্ধে কবিৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ পাইছে। আজি প্ৰায় ডেৰ শতিকাৰ আগত বিজ্ঞানৰ জয়যাত্ৰা আৰম্ভ হোৱাৰ ক্ষণতে ইউৰোপৰ কবিসকলৰ অন্তৰত এনে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হৈছিল যাৰ ফলত নবন্যাস যুগৰ সূচনা হ’ল আৰু কবিসকল আকৌ প্ৰকৃতিৰ বুকুলৈ, বহস্যৰ জগতখনলৈ উভতি যাবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰিল। নবন্যাস আন্দোলনৰ সৃষ্টিৰ মূলতে বিজ্ঞানৰ জন্মও এটা প্ৰধান কাৰণ। কুৰি শতিকাৰ স্পুটনিকে তেনে এজন কবিৰে চন্দ্ৰক জয় কৰিবলৈ আগবাঢ়িলে, সেয়েহে এই প্ৰতিক্ৰিয়া।

বৰকাকতীয়ে তেখেতৰ ‘অভিভাষণ’ত আৰু আগতে প্ৰকাশিত দুই এটা প্ৰবন্ধতো বস্তুতাত্ত্বিক দৃষ্টিভঙ্গিৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ জনাই আহিছে আৰু জগতৰ নব্য জীৱন-দৰ্শনৰ গুৰু মাৰ্কস্ আৰু ফ্ৰয়েদৰ সূত্ৰ উপনিষদীয় দৃষ্টিৰ ব্যাখ্যাৰে ভ্ৰমাত্মক বুলি প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

‘ভাষণ’ত তেখেতে কৈছে, “ফ্ৰয়েদে জীৱনৰ মূল যৌন প্ৰেৰণাতে পালে’ কোনে জানে যৌন-প্ৰেৰণাৰ সিফালে ভাৰতীয় ঋষিয়ে উপলব্ধি কৰা সেই ‘বসো বৈ সং’, সেই বসকপ অখণ্ড আনন্দ নাই বুলি ? কি জানি সিহঁতই মূলৰো মূল সৰ্বমূল।

কাৰ্ল মাৰ্ছে মানুহ জাতিৰ সমগ্ৰ সভ্যতাটোক জৈৱিক প্ৰয়োজনৰ অভিব্যক্তি মাথোন বুলি কৈছে। মানুহৰ জ্ঞানকৰ্ম বহুদূৰ জৈৱিক প্ৰয়োজনৰ অভিব্যক্তি হ’লেও তাৰে ওপৰলৈ উঠিহে মানুহে উন্নতৰ পৰা উন্নতৰ হৈ শেষত পুৰা মানুহ হ’ব পাৰিছে।.....”(অভিভাষণ, পৃঃ ৭৬। এই সম্পৰ্কত তেখেতৰ ‘সংস্কৃতি আৰু উপনিষদ’ প্ৰবন্ধত জাতিভেদৰ ব্যাখ্যা উল্লেখযোগ্য) আন এঠাইত লিখিছে, “বস্তুৰ পৰাই যদি জীৱ সৃষ্টি হ’ল বুলি ধৰি লোৱা হয়, তেনেহ’লে প্ৰাণীয়ে প্ৰথম প্ৰাণময়তা ক’ৰ পৰা পালে ?”

‘বস্তু ক’ত, ‘বস্তু য’ত, ‘নতুন কবিতা’ আদি কবিতা কেইটাত এই ভাবকে প্ৰকাশ কৰিছে। আজিৰ ‘জ্ঞানত অক্ষলা’ জগতে বস্তুৰ এই বাহ্যিক ৰূপটোহে মাত্ৰ দেখিছে, তাৰ অন্তৰ্নিহিত বসৰ ফলস্বৰূপ দেখা পোৱা নাই—যি বসধাৰিয়ে মনুষ্য জীৱনক বস্তুৰ গাতৰ পৰা তুলি থৰিছে।

## বৰকাকতী আৰু আধুনিকতা : যুগৰ বিৰুদ্ধে যুগ

সাম্প্ৰতিক কবিতাত ‘বস্তু’ৰ এই অন্তৰ্নিহিত বসৰ প্ৰতি লিখক সকল উদাসীন, ই ভাৰতীয় ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰা নাই, —যি ঐতিহ্য পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠা আমাৰ নৱন্যাস সাহিত্যতো ৰক্ষিত হৈ আহিছে। আন্তৰ্জাতিকতাৰ অৰ্থ জাতীয়ত্বৰ বিলোপ সাধন নহয়, বৰং সংৰক্ষণহে। গতিকে আধুনিক সাহিত্য ধৰ্মহীন, অৰ্থাৎ মানৱীয় গুণ-বৰ্জিত। চমুকৈ এয়ে হ’ল বৰকাকতীৰ অভিযোগৰ মূলকথা। সভাপতিৰ ভাষণতো তেখেতে নিজৰ মতৰ সমৰ্থনত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মত এটা উদ্ধৃত কৰিছে :

“নদী সদায় সম্মুখলৈ পোনে পোনে বৈ থাকি হঠাৎ এটা মেৰপাক লৈ বেঁকা হৈ যায় সাহিত্যও সদায় সেইদৰে পোনে পোনে নবয়, যেতিয়া সি মেৰপাক লৈ বেঁকা হয়; তাকে কবলগা হয় মডাৰ্ণ বুলি। এই মডাৰ্ণটো সময়লৈ নহয়, মৰ্জিলৈহে,—ই বাস্তৱতে দেশগত আৰু কালগত নহয়, মৰ্জিগতহে।” (পৃঃ ৭৬)

বৰকাকতীৰ এই অভিযোগ ব্যক্তিবিশেষৰ বিৰুদ্ধে ব্যক্তিবিশেষৰ অভিযোগ মাত্ৰ নহয়, এয়া এটা যুগৰ বিৰুদ্ধে এটা যুগৰহে অভিযোগ। সেইফলস্বৰূপে এই আলোচনাত একাধাৰ কোৱা অনুচিত নহব যেন লাগে। ঠাকুৰৰ নদী সম্পৰ্কীয় উপমাটো নিশ্চয়

খাপখোৰা হোৱা নাই। নদীৰ লগত তুলনা যেতিয়া আনিছেই, নদীৰ ভাঁজটো জানো নদীৰ মৰ্জ্জিগতহে? ই জানো পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ হেঁচাৰ ফল নহয়? সাহিত্যৰ ভাঁজটোও তেনেহলে যুগে আনি দিয়া পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ হেঁচাৰ ফলহে। তেওঁলোকৰ যুগে সাম্প্ৰতিক যুগৰ 'সাহিত্যত' যিবিলাক মানবীয় গুণৰ অভাৱ দেখিছে, সাম্প্ৰতিক যুগে 'জীৱনতে' সেইবিলাকৰ অভাৱ দেখিবলৈ পাইছে। তেওঁলোকে হয় বাস্তৱতে তেওঁলোকৰ জগতখন পাইছিল (?) নহয় কল্পনাতে সেইখন গঢ়ি লৈছিল। পিছৰ যুগে সেই বিশ্বাসকে লৈ প্ৰথম খোজ আগবঢ়োৱাৰ লগে লগে সি যে কি এক বিৰাট স্বপ্ন-ভঙ্গ। তেওঁলোকৰ সম্মুখত 'শ্যামলে শ্যামল নীলিমাই নীল' পৃথিৱীখন আৰু নাই, তাৰ ঠাইত দেখিলে কটৰা-বকৰাণি, কাঠবাঁজী মাটি। মানৱ অন্তৰৰপৰা চিৰন্তন সীতা গৰাকীক কোনোবা অৰণ্যত নিৰ্বাসিতা কৰি থলে নে? হয়, অকল সেয়ে নহয়, আজিৰ সমাজে সেই কল্যাণময়ী বাৰাঙ্গনা এগৰাকীক হে আনি কাষত লৈছেহি। তেওঁলোকৰ যুগৰ সেই মৃত্যুঞ্জয়ী প্ৰেমৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিছে তীব্ৰ দেহজ ক্ষুধাৰ তাড়নাই।

স্বপ্ন-ভঙ্গৰ এই চকটোৱে সাম্প্ৰতিক যুগৰ বহুতকৈ হয়তো পৰুৱাই পোৱা মানুহৰদৰে অস্থিৰ কৰি তুলিছে, জাবৰ-বোকা উকটিবলৈ গৈ বহুতেই হয়তো নিজেই বোকাত লুতুৰি পুতুৰি হৈ পৰিছে। ঠাকুৰ বৰকাকতীৰ মতেই এয়া যদি সাহিত্যৰ মূল প্ৰবাহৰ এটা মোচৰহে মাত্ৰ, তেনেহলে সাম্প্ৰতিক যুগে সেই নৈতে গা ধুই আকৌ নিকা হৈ উঠি পোনবাট ল'ব। তেনেহলে যুগৰ এই পাৰ্থক্য, এই বিৰোধ চিৰস্থায়ী নহয় বুলি ধৰিব পাৰোঁ?

## সামৰণি

এই প্ৰবন্ধত যথাসম্ভৱ আন্তৰিকতাৰে বৰকাকতীৰ কবিতাৰ এটি থুলমূল আলোচনাৰ চেষ্টা কৰা গ'ল। আমাৰ কবি-সাহিত্যিকসকলৰ আত্ম-জীৱনীৰ অভাৱত তেওঁলোকৰ লিখাবিলাকৰ সম্যক বিচাৰত অসুবিধা আহি পৰে বহুতো। তাৰ উপৰি আমাৰ লিখকসকলৰ সকলো ৰচনা থুপতে পোৱা টান। ভৱিষ্যতে বৰকাকতীদেৱৰ সকলো ৰচনা সংগৃহীত হ'লে যোগ্যসকলে নিশ্চয় বহুলভাৱে আলোচনা কৰিব। বৰকাকতী প্ৰকৃততে এটা যুগৰ প্ৰতিনিধি। গতিকে এই কবি গৰাকীৰ কবিতাৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ যোগেদি আমাৰ নৱন্যাস যুগটোৰ মূল্যায়ণো সম্ভৱ হ'ব।

কবিৰ স্বপ্ন সফল হওক, কবিৰ চন্দ্ৰমুখী সাধনাৰ জয় হওক। আত্মাৰ কেলাৰত ভোগা আজিৰ জীৱন্ত মৃত্যু স্বৰূপ মানৱ সমাজে প্ৰেম-অমৃতৰ সন্ধানত গৰুড়ৰ দৰে পখা মেজি উৰ্দ্ধগামী হওক।\*

\* ৰামধেনু ১৬শ বছৰ ১ম, ২য়, ৩য় সংখ্যাত (১৯৬৩ চন) প্ৰকাশিত।

## ।। 'বীণ ব'বাগী'ৰ এটি সপ্ৰশংস বিচাৰ : 'একগি হৃদয়, এফেৰি সমল'।।

বেজবৰুৱাৰ বীণ ব'বাগী কবিতাত কবিজনৰ ব্যক্তি সত্তা,—তেওঁৰ দেশপ্ৰেম, তেওঁৰ ঐতিহ্য সচেতনতা আৰু তেওঁৰ আশাবাদৰ বিষয়ে যিমান গভীৰ আৰু অন্তৰঙ্গভাৱে জানিব পাৰোঁ, তেওঁৰ আন কোনো একক ৰচনাৰ যোগেদি তেনেকৈ জনা সূত্ৰ নহয়। তেওঁৰ সমগ্ৰ গদ্য-পদ্য সৃষ্টিৰ ভিতৰত এই একেটা মাত্ৰ কবিতাতেই আমি তেওঁক কন্দা দেখিবলৈ পাওঁ—যিজন ৰসৰাজে সদায় আনক হাঁহাবৰে চেষ্টা কৰে বুলি আমি জানো।

বেদনাৰ কৰুণ সুৰত কবিতাটো আৰম্ভ হৈ চাপে চাপে আগবাঢ়ি দেশৰ আৰু বিশ্বৰ মুক্তি আৰু মঙ্গলৰ 'শুকানে কুঁহি মেলা' আশাৰ আনন্দময় লহৰত পৰিসমাপ্তি ঘটিছে।

কবিতাটোৰ বৰ্ণনীয় ঘটনাৰ সময় হৈছে আঘোণৰ এক দুপৰীয়াত, যি সময়টো কবিৰ জিৰণিৰহে সময়। সেই জিৰণিৰ মুহূৰ্ত্ততো কবিৰ —দেশৰ, জাতিৰ দুখ-দুৰ্দশা, অতীতৰ দোষ-গুণ আৰু বৰ্তমানৰ পৰাধীনতাৰ চিন্তাত —'মনৰ তৰণি নাই'। অন্তৰৰ এই তোলপাৰ লগাই থকা ভাববাণিয়ে মনৰ দুৱাৰমুখত থিয় কৰালেহি ব'বাগী ককাইক, যি সৰ্বস্বাস্ত, সংসাৰ-বিৰাগী, বীণখনেই যাৰ একমাত্ৰ সম্বল।

বীণৰ তাঁৰত বাজি উঠিল এক মৰ্মস্পৰ্শী কৰুণ সুৰ আৰু ব'বাগীয়ে গাবলৈ ধৰিলে অবুজ ভাষাৰ গীত এটি :

বুজো বুজো কৰো,

বুজিব নোৱাৰো,

ক'ৰে এ ব'বাগী তই?

কি দুখৰ কথা

কি শোক-ৰাৰতা।

কি কৈছ নুবুজো মই।

অসমীয়া মানুহৰ দুৱাৰৰ চুকৰ কেঁচুমটালৈকে চিনি গোৱা বেজবৰুৱাই অসমীয়া ব'বাগী ককাইজনৰ 'কথাটি নুবুজো সুৰটি বুজিছো' বুলি কোৱাৰ সমৰ্থনত বৰ্চচৰ্থৰ 'নীৰলা দাবনী' (Solitary Reaper) জনীৰ তুলনাটো এই ক্ষেত্ৰত অথহীন। কাৰণ

বৰ্ডচৰ্থে পাহাৰী গাভৰুৰ ভাষা নুবুজাটো আছিল স্বাভাৱিক। বেজবৰুৱাই তেনেহলে কিয় বুজা নাছিল? কবিয়ে নিজেই কৈছে, 'বুজিম সকলো তেতিয়া সিপুৰী পাই'। এই আলোচনা পিছলৈ আহিব।

সদ্যহতে সেই নুবুজা ভাষায়ে কবিক ন-ন সজাবনাৰ কল্পনা কৰিবলৈ সুবিধা দিছে। ব'ৰাগীৰ বীণৰ কৰুণ সুৰে, কৰুণ কাহিনী বিলাকৰ সৌৰৰণিহে কবিৰ মনলৈ প্ৰথমে আনি দিছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে এইটোও মন কৰিব লগীয়া যে হাস্যৰসিক বেজবৰুৱাই জীৱনৰ মূল সুৰটো কৰুণ সুৰ বুলিয়ে ধাৰণা কৰা যেন অনুমান হয়। তেখেতৰ 'কবিতা' নামৰ কবিতাটো 'শোকৰ সঙ্গীত সিটি বিষাদৰ সুৰ' বুলি আৰম্ভ হৈছে আৰু প্ৰথম চাৰি শাৰী শোক-দুখ বেদনাবাচক শব্দেৰে ভৰা। সুখৰ কথা কওঁতে 'ছঁয়াময়া সুখৰ সি খন্তেকীয়া হাঁহি' বুলিহে কৈছে। সি যি কি নহওক, কৰুণ কাহিনী বিলাকৰ সৌৰৰণত জয়জয়তে সীতা আইৰ কাহিনীৰ উল্লেখ বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। দশ বছৰীয়া পৰাধীনতাৰ কবলত আত্মবিস্মৃত দেশ বাসীক, ভাৰতৰ আদি কাব্য ৰামায়ণৰ উল্লেখৰ যোগেদি বিচিত্ৰ ভাৰতীয় জীৱনৰ অন্তৰ্নিহিত আবেগিক, সাংস্কৃতিক ঐক্যৰ কথা সৌৰৰাই দিছে আৰু সেই অখণ্ড সত্তাৰ ভেটিত যে ভাৰতীয় জীৱনৰ ভৱিষ্যত মুক্তি আৰু উন্নতি নিৰ্ভৰশীল তাৰ ইঙ্গিত দিব পাৰিছে। সীতাৰ কাহিনীৰ উল্লেখে প্ৰথমেই প্ৰতিজন পাঠকৰ (পাঠিকাৰ) অন্তৰৰ তাঁৰ এডালত বেদনাৰ খোঁচ এটা দি গৈছে। ইয়াৰ পাছতে মহাভাৰতৰ বিখ্যাত নাৰী চৰিত্ৰ দ্ৰৌপদী আৰু আন দুটি কাহিনীৰ উল্লেখৰে মহাকাব্য মহাভাৰত ৰামায়ণৰ ঐতিহ্য সমৃদ্ধ বায়ুমণ্ডলত পৰিপুষ্ট হোৱা সুবহু ভাৰতীয় জাতীয় জীৱনৰ ভেটিত অসমৰ জাতীয় জীৱনক থিয় কৰাই দিছে। সেই মুহূৰ্ততে জয়মতীৰ কাহিনীৰ উল্লেখৰে আমাক যেন আবেগ-অনুভূতিৰ জগতখনৰপৰা নিমিষতে বুৰঞ্জীৰ বাস্তৱ জগতখনত থিয় কৰালেহি। এয়া যেন স্বৰ্গৰপৰা পতন! প্ৰকৃততে এয়া 'পতন' নহয়, কবিয়ে অপূৰ্ব কৌশলেৰে বুৰঞ্জীৰ 'বাস্তৱতা'ক পুৰাণ-ভাৰতৰ জগতখনৰ 'জীৱন্ততাৰ' লগত অখণ্ড কৰি পেলালে; ভূত-ভৱিষ্যত-বৰ্তমানে এক অখণ্ড জীৱন্ত সত্তা গ্ৰহণ কৰি কবিৰ মানস জগতত সুস্পষ্ট ৰূপ লৈ দেখা দিলে। জয়মতী, পুৰাণৰ মহীয়সী নাৰীৰত্নৰ লগৰ এটি ৰত্ন হৈ পৰিল। ইয়াৰ যোগেদি অসমৰ ছশ বছৰীয়া আহোম ৰাজত্বৰ ঐশ্বৰ্যপূৰ্ণ ঐতিহ্য বৃহত্তৰ সৰ্বভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ অন্তৰঙ্গ হৈ গ'ল। জয়মতীৰ কাহিনীয়েই যেন সেই দুখন জগতৰ যোগসূত্ৰ, সেই এডাল সাঁকোৰ ওপৰেদি তেওঁৰ মন দ্ৰুতভাৱে বুৰঞ্জী আৰু মহাকাব্যৰ জগত দুখনলৈ অহাযোৱা কৰিবলৈ ধৰিলে।

বদন বৰফুকনৰ দুষ্কৃতি, মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ, মণিৰাম পিয়লিৰ অপূৰ্ব আত্মত্যাগ আৰু দেশপ্ৰেম, জয়মতীৰ কাহিনীয়ে কবিক মনত পেলাই দি গ'ল; লগে লগে কবিৰ অন্তৰ বেদনাৰ আঘাতত চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ হৈ পৰিল :

একণি হৃদয়,  
এফেৰি সমল,  
কতনো সহিব খুন্দা।  
ভাগি ছিগি যায়,  
অলপ আঘাতে,  
কিয় তই মোক কন্দা?

দেশ-প্ৰেমিক কবিৰ অন্তৰৰ কি গভীৰ কান্দোন হেঁচি ৰাখিবলৈ বেজবৰুৱাই কৃপাবৰী হাঁহিৰ টোপোলা মেলিছিল, এই দুফাকি কবিতাৰ মাজেৰেই তাক আমি উপলব্ধি কৰিব পাৰোঁ। এই কাৰণেই বেজবৰুৱাৰ ব্যঙ্গ ৰচনাবিলাক তীব্ৰ শ্লেষাত্মক (Satirical) নহৈ সহানুভূতিৰে সিক্ত 'হিউমাৰ' বা হাস্যৰসত পৰিণত হৈছিল। এই কাৰণেই আমাক সকলো সময়তে কঠোৰভাৱে ককৰ্থনা কৰি যোৱা বেজবৰুৱাজন আমাৰ সদায়ে আপোনজন হৈ থাকিব পাৰিলে।

এই দুখ-বেদনাৰ কাহিনীৰ লগত বেউলাৰ কাহিনীৰ উল্লেখো মন কৰিবলগীয়া। অসমৰ সমাজত এই লৌকিক-কাহিনীৰ আবেদন চিন্তা-দময়ন্তী - জয়মতীৰ কাহিনীৰ দৰেই গভীৰ।

বেউলাৰ উল্লেখৰে পুৰাণ-ইতিহাস আৰু নানা লৌকিক কাহিনীৰ জোনাক-প্লাৱিত আমাৰ জাতীয় জীৱনটো সামগ্ৰিকভাৱে আমাৰ সম্মুখত কবিয়ে জীবন্ত কৰি তুলিলে। আনহাতে কবিৰ অন্তৰৰ বেদনাৰ বৰ টোঁটো চপচপীয়া হৈ যেন পাৰ বাগৰি যাবলৈ ধৰিলে :

বিষাদ বাতৰি,  
কতনো শুনাবি,  
মনৰ তৰণি নাই  
কাৰোঁকৈ মাতিছে  
ব'ৰাগী ককাই ঐ  
বীণে যেন নিবিনায়।

এতিয়াও কিন্তু কবিয়ে ব'ৰাগীৰ ভাষা বুজিব পৰা নাই, মাত্ৰ শোকৰ সুৰটো উচ্চতৰ পৰ্দাত কৰুণৰপৰা কৰুণতৰ হৈ কবিক বিহ্বল কৰি তুলিছে। জাতীয় জীৱনৰ এই বেদনাৰপৰা কোনো দেশপ্ৰেমিকে অব্যাহতি পাব নোৱাৰে, কবি আঁতৰি পলাবলৈ অপাৰগ :

শোকৰ সুৰটি  
নুশুনিও নোৱাৰো  
বাঘ-মোৰে ধৰে মোক  
আঁতৰি যাবৰ

শক্তি নেপাওঁ

বেজাৰে পীড়িছে বুক।

দেশৰ দুৰ্দশা বা অতীতৰ ক্ৰটি-বিচ্যুতিৰ আলোচনাৰে আমি যদি সদায় চকু-পানীকে টুকি থাকো, তেনেহলে ইতিহাসে জানো আমাক ক্ষমা কৰিব? সেয়ে হলে আমি ‘এলাইচ ইন দি ৱণ্ডাৰলেণ্ড’ কান্দি থকা কৃত্ৰিম কাছটোৰ (মক টাৰ্চল) দৰেই মাত্ৰ হৈ পৰিম। সেয়ে হে কবিয়ে ব’ৰাগীক অনুৰোধ কৰিছে অতীতৰ গৌৰৱ-আনন্দৰ কাহিনীবিলাক তেওঁৰ বীণৰ সুৰত ফুটাই তুলিবলৈ, যিবিলাকৰ সৌৰৰণিয়ে কবিৰ হিয়া বলবন্ত কৰিব, পৰাণ উঠিব উল্লাসি।

সেয়ে আমি কবিতাটোৰ তৃতীয় স্তৱকত বাণ-ভগদত্তৰপৰা আৰম্ভ কৰি শঙ্কৰ-মাধৱ, স্বৰ্গদেৱ ৰুদ্ৰসিংহ, নৰনাৰায়ণ-চিলাৰায়লৈকে জাতীয় বীৰপুৰুষ, মহাপুৰুষসকলৰ কীৰ্তি-কলাপৰ সৌৰৰণ দেখিবলৈ পাওঁ। ব’ৰাগীক এই গৌৰৱময় ঐতিহ্য সৌৰৰণ কৰাবলৈ অনুৰোধ কৰিছে কবিয়ে, সংসাৰবিৰাগী ব’ৰাগীৰ যাতে সংসাৰৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ বাঢ়ে, অৰ্থাৎ বৰ্তমানৰ সৰ্বহাৰা, বাস্তৱ-বিমুখ জাতিটোৱে যাতে নিজক চিনি লৈ বাস্তৱমুখী হয়। অধঃপতিত জাতিৰ উত্থানৰ এয়ে একমাত্ৰ প্ৰেৰণা, জাতীয় ৰোগৰ একমাত্ৰ মহৌষধ, জাতীয় চৈতন্যৰ জাগৰণৰ সঞ্জীৱনী ব্যৱস্থা স্বৰূপ মৃত-সঞ্জীৱনী।

ইয়াৰ পিছতে কবিতাটোৰ চতুৰ্থ স্তৱকত এটা নতুন সুৰ বাজি উঠিল। ইয়াত হঠাতে আহি পৰা ‘জন্ম-জন্মান্তৰ’, ‘সিদ্ধান্তৰ সৌৰৰণ’, ‘ইপুৰী-সিপুৰী’ আদি ধৰণৰ কেইটিমান শব্দৰ ব্যৱহাৰে বহুত পাঠক আৰু সমালোচকক ব্যতিব্যস্ত কৰি পেলালে। বহুতেই ইয়াৰ পোন-পটীয়া অৰ্থ কৰিলে যে কবিয়ে মৃত্যুৰ পিছত যেতিয়া এই পৃথিৱী এৰি সৰগ পাবগৈ তেতিয়া ব’ৰাগীৰ বীণৰ ভাষা বুজিব পাৰিব। এনে ব্যাখ্যাই কবিতাটোৰ সৌন্দৰ্য আৰু উদ্দেশ্যকেই মাত্ৰ ধ্বংস নকৰে, কবিৰ ওপৰতো ঘোৰ অবিচাৰ কৰে।

“সৰগ বাতৰি

সৰগৰ ৰীণে

অবুজ ভাষাৰে গায়,

বুজিও নুবুজো

বুজিম সকলো

তেতিয়া সিপুৰী পায়।

কবিৰ এই স্বৰ্গ ক’ত? এই সিপুৰীয়ে বা ক’ত? যি জন কবিয়ে ব’ৰাগীৰ শোকৰ কাহিনী “নুশনিও নোৱাৰে”, “আঁতৰি যাবৰ শক্তিও নাপায়” সেইজনে দেশৰ গৌৰৱকাহিনীৰ সৌৰৰণৰ মুহূৰ্তত স্বদেশৰ বৰ্তমানৰ দুখ-দুৰ্দশাৰপৰা আঁতৰি কোনোবা এখন জগতত গৈ অমৃত পান কৰি থাকিব, এনেধৰণৰ ভকতীয়া ব্যাখ্যাৰে বীণ ব’ৰাগীৰ কবিক বুজিব নোৱাৰি। তেতিয়া বেজবৰুৱা পলায়নবাদী কবি এজন মাত্ৰ হব। তেনেহলে

এই স্বৰ্গ ক'ত ?

তৃতীয় ভৱকত প্ৰকাশ পোৱা অতীতৰ শৌৰ্য-বীৰ্য-গৰিমা-ধন্য জনমভূমিয়ে কবিৰ সেই হেৰোৱা স্বৰ্গ। সেই স্বাধীনতা হেৰুৱায়ে আজি সমগ্ৰ জাতিটো স্বৰ্গচ্যুত।

পুৰাণ, ইতিহাস, লৌকিক বিশ্বাসৰ বিচিত্ৰ জগতখন কবিৰ দৃষ্টিত এক অখণ্ড ৰূপত দেখা দিয়াৰ দৰে ভূত ভৱিষ্যত বৰ্তমান কালবিলাকো মিলি এক অখণ্ড, জীৱন্ত ৰূপ লৈ কবিৰ মানসত ধৰা দিছে। ই যেন লুইতৰ প্ৰবাহ। জন্মান্তৰ-বিশ্বাসী কবিৰ মনলৈ (“কথাটি নুবুজো, সুৰটি বুজিছো, জন্ম-জন্মান্তৰে শুনা।”) পূৰ্বৰ বিভিন্ন জন্মৰ সোৱৰণবিলাক ব'ৰাগীৰ গীতৰ সুৰে জীৱন্ত কবি আনি দি গ'ল—বিভিন্ন জন্মত দেশৰ সেই গৌৰৱময় কাৰ্যকলাপত আগৰ জন্মবিলাকত তেৱোঁ যেন উপস্থিত আছিল, সেইবিলাকত তেৱোঁ যেন সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। বীণখন সেই হেৰুৱা স্বৰ্গৰে প্ৰতিনিধি। কবিৰ কাৰণে ইজন্ম-সিজন্ম যেন কাল-লুইতৰ এটা ঘাটত বুৰ মাৰি আনটো ঘাটত ওলোৱা। তেনেহলে দেশৰ আজি যি সাময়িক পৰাধীনতা, সি খণ্ড-প্ৰবাসৰ দৰেই অতি খন্তেকীয়া :

সদায় নাথাকে

প্ৰবাসৰ দুখ

বীণৰ সুৰে বিনায়,

আনন্দৰ কণা

সৰগৰ আনি

মৰ্য্যত মোক যোগায়।

সেই কাৰণেই কবিয়ে বীণৰ ভাষা বুজিব পৰা নাছিল। আত্ম-চেতনাইন, নিষ্ক্ৰিয়, পৰাধীন জাতিয়ে স্বাধীন জাতিৰ কৰ্ম-চঞ্চল, প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্যপূৰ্ণ জীৱনৰ ভাষা বুজিব নোৱাৰে।

কবিৰ এতিয়া দৃঢ় বিশ্বাস, অতীতৰ প্ৰেৰণাই জাতিক অনুপ্ৰাণিত কৰি তুলিব, দেশৰ তৰুণ-তৰুণীৰ চকুত নতুন দীপ্তি ঢালি দিব, নতুন দৃষ্টিৰে পুৰণিক বিশ্লেষণ কৰি সেই সম্পদ-শক্তিৰে সমৃদ্ধ হৈ হেৰোৱা স্বাধীনতা উদ্ধাৰ কৰিব। কবিৰ এই জীৱনতে সি সম্ভৱ হ'ব, নহলেও ক্ষতি নাই, কবিয়ে আকৌ নতুন জন্ম লৈ এই দেশৰ এই মাটিলৈকে উভতি আহিব।

ভৱিষ্যতৰ এই মহান সম্ভাৱনাৰ স্বপ্নই কবিৰ মনক উদ্বেলিত পুলকিত কৰি গ'ল। কবিৰ এই পুলকবিহ্বল মুহূৰ্তত যি বাণী উচ্চাৰিত হ'ল সিয়ে কবিৰ বাণী—‘কবিৰ পুলকবাণী দেৱতাৰ বব।’ (১) এই বাণীয়ে দেশ-কাল-জাতীয়তাৰ সীমা পাৰ হৈ বিশ্বৰ অন্তৰ স্পৰ্শ কৰেগৈ। বীণ ব'ৰাগীৰ শেষৰ ভৱকটো সেই কৰণে আমি ‘ফাইন পিচ অব পয়েন্টি’, —সৌৰভ আমোদিত কবিতা অংশ হিচাপে উজ্জ্বলি উঠা দেখিবলৈ পাওঁ। ই এখন দেশৰ, এটা জাতিৰ শৃঙ্খল-মুক্তিৰ



(১) কবিৰ পুলকবাদী দেৱতাৰ স্বৰ  
আবেগৰ বন্দী কবি নোহে নিয়মৰ—

আপোন সুৰ ; সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞা।

স্বপ্নমাত্র নহয়, “ইয়াত পুৰণি পৃথিৱী নকৈ চাই লোৱা” হেঁপাহৰ আকুলতা জড়িত হৈ  
বিশ্বমানৱতাৰ মুক্তিৰ আৰু মঙ্গলৰ মহান স্বপ্ন ব্যঞ্জিত হৈ উঠিছে :

নতুন প্ৰাণৰ ন চকু যুৰি

দিগ্ৰিতি ঢালি দে তাত ;

পুৰণি পৃথিৱী নকৈ চাই লওঁ

হে বীণ এবাৰি মাত।

ব’ৰাগীৰ গীতে নমাই অনা সৰগী অমৃত এই মাটিতেই তেওঁ আজলিয়ে  
আজলিয়ে পান কৰিব :

দে মোক দে মোক ব’ৰাগী ককাই এ

পিওঁ মই নিছিগা ধাৰে।

“কাবোঁকৈ মাতিছো ব’ৰাগী ককাই এ”—উক্তিত যি এক গভীৰ নৈৰাশ্য আৰু  
পৰাজয়ৰ ভাৱ ফুটি উঠিছিল, কবিৰ অন্তৰ এতিয়া সেই অৱসাদৰপৰা মুক্ত ; উজ্জ্বল  
স্বপ্নৰ মহান সম্ভাৱনা লৈ তেওঁ এতিয়া পুলকানন্দৰ তৰঙ্গে তৰঙ্গে প্ৰাণচঞ্চল গতিৰে  
দেও দি ফুৰিছে। এই মহান স্বপ্নৰ তৰঙ্গৰ খলকনিকে যেন আমি শুনিবলৈ পাওঁ কবি  
নেওগৰ ‘শাপমুক্তা’ কবিতাটোৰ এই স্তৱকটিত :

...স্বদেশ বিদেশ মুকলি মুকলি

ছিগিল লোহাৰ বন্ধন শিকলি

মুক্ত ঈশ্বৰৰ মুক্ত জগতত

উজ্জলিছে মুক্ত হোমৰ শিখা,

উঠাছে উৰ্বশী, উঠাছে শ্ৰেয়সী

উঠা যৌৱনৰ সাদৰী সখা।\*

\*অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা আৰু নগাঁও কলেজ আলোচনীত (১৯৬৮-৬৯) প্ৰকাশিত।

## ।। বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যত সমাজৰ ছবি।।

বেজবৰুৱাৰ জন্ম চন ১৮৬৮ খৃষ্টাব্দ, নৱেম্বৰ মাহ। ১৮২৬ চনত অসম ইংৰাজৰ শাসনাধীন হয়। ইংৰাজ শাসনৰ দুকুৰি দুবছৰ পাৰ হৈছে। তাৰ আগতে তিনিবাৰৰ মানৰ আক্ৰমণে, বিশেষকৈ শেষৰবাৰৰ আক্ৰমণে ৰাজনৈতিক জীৱনৰ লগতে আমাৰ জাতীয় জীবনো সম্পূৰ্ণৰূপে ছেদেলি-ভেদেলি কৰি থৈ গ'ল। এই আক্ৰমণ এখন দেশৰ ওপৰত আন এখন দেশৰ আক্ৰমণ মাত্ৰই নহয়, ই আছিল এটা জাতিৰ ওপৰত কিছুমান ৰক্ত-লোলুপ জানোৱাৰৰ পাশবিক লুণ্ঠন, আধুনিক যুগত নাজীবিলাকৰ যিহুদী নিপীড়নৰ লগতহে যাক তুলনা কৰিব পাৰি। অসমৰ বীৰপুৰুষবিলাকে সন্মুখৰ যুদ্ধত প্ৰাণ দিলে, অসংখ্য লোকক বন্দী কৰি মানে ব্ৰহ্মদেশলৈ লৈ গ'ল; বাকী যিবিলাক দুৰ্বল, বেমাৰী আৰু ভয়াতুৰ থাকিল, তেওঁলোকে দিহিঙে-দিপাঙে পলাই আত্ম-ৰক্ষা কৰিলে। বৰ্তমানৰ অসমীয়া মানুহবোৰ সেই সকলৰে সতি-সন্ততি। দেশত ইংৰাজৰ শাসন প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ লগে লগে সেইবিলাক আকৌ চাপি কুছি আহি অলপ সুস্থিৰ হৈ উশাহ সলালে, ঘৰ-সংসাৰ, সমাজ নতুনকৈ গঠন কৰিবলৈ অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিলে। কিন্তু যেতিয়া দেখিলে যে ইংৰাজে এই দেশত গোজেই গজালি হৈ পৰাৰ চেষ্টা কৰিছে, তেতিয়াই অৱশিষ্ট বীৰ দেশপ্ৰেমিকসকলৰ সিৰাই সিৰাই তপত তেজ পিৰ-পিৰাবলৈ ধৰিলে, যাৰ পৰিণতি হ'ল মণিৰাম দেৱান আৰু পিয়লি ফুকন আদি প্ৰথম শ্বহীদসকল।

ইয়াৰ পিছত দেশ বুঢ়িছৰ বুঢ়ি জোতাৰ তলত শুই পৰিল। ভাগৰ আৰু অৱসাদৰ লগত যোগ হ'ল কানিৰ আমেজ, যি আমেজৰ ভাগ এসময়ত ডা-ডাঙৰীয়া বা বিষয়া সকলেহে ল'ব পাৰিছিল, এতিয়া সি সৰ্বসাধাৰণ কাঁড়ী-পাইকৰো ভোগ আৰু আমেজৰ সামগ্ৰী হৈ পৰিল,—‘কেহোৱে বাধন্তা নাই’। স্বাধীন জাতিৰ তপত তেজ গোট মাৰিলে, অস্ত্ৰ এৰিলে এই ক্ষত্ৰিয় জাতিটোৱে যাৰ সত্ৰীয়া ভকত সকলেও, আন কি সত্ৰাধিকাৰেও আবশ্যক হ'লে ৰণক্ষেত্ৰত অস্ত্ৰ ধৰি শত্ৰু সংহাৰ কৰিছিল। অসমৰ পৱিত্ৰ সেই সত্ৰবিলাক হৈ পৰিল ভোগ-লালসা পূৰণৰ, ক্ষমতা আৰু ধন-সম্পত্তিৰ খকৰ লোটি লোৱা থলী, ধৰ্মৰ নামত ভণ্ডামি আৰু প্ৰৱঞ্চনাৰ প্ৰসূতি ঘৰ।

জাতি এটাৰ যেতিয়া পতন আৰম্ভ হয়, সেই পতনৰ জাহ্নবী ধাৰাক বাধা দিবলৈ ইন্দ্ৰৰ ঐৰাবতো সক্ষম নহয়। সেই জাতি তেতিয়া যোৰ অৱনতিৰ অতল তলিত নিমজ্জিত হয়গৈ।

ইংৰাজৰ শাসন পদ্ধতি আছিল আহোম শাসন পদ্ধতিতকৈ সুকীয়া ধৰণৰ। আহোম পদ্ধতিত জাতি এটাক নিজ মৰ্যাদাত থিয় কৰি ৰখাৰ যি আটিল, নিটোল গাঁথনি আৰু বান্ধ আছিল ইংৰাজ শাসনত সেই হেঙাৰ উঠি গ'ল, সেই নিকপকপীয়া বান্ধ সোলোক-টোলোক হৈ পৰিল।

আহোম শাসনত অসমীয়া জাতি, বিভিন্ন ধৰ্ম, জাতি, কুল নিৰ্বিশেষে একতাৰ বান্ধত বান্ধখাই আছিল আৰু জাতীয় জীৱনত এক বিশিষ্ট অভিজাত্যবোধৰ সৃষ্টি হৈছিল। হঠাৎ এই সকলোবোৰ গাঁঠি একেলগে মুকলি হৈ গ'ল, শৌৰ্য-বীৰ্যহীন এই মানুহবোৰে হঠাতে এক বিৰত উন্মুক্ততাৰ ধুমুহাত সোমাই পৰিল। ইংৰাজ শাসনৰ এক আমদানিকৃত অভিজাত্যৰ তেওঁলোক মুখামুখী হ'ল; মানৱ অত্যাচাৰত উৰ্বলি যোৱা অতীতৰ পুনৰুদ্ধাৰৰ কষ্টতকৈ নতুনক সহজে গ্ৰহণ কৰিবলৈকে এচাম লোক তৎপৰ হৈ পৰিল। ইংৰাজ ৰাজত্বৰ নতুন শিক্ষা-দীক্ষা, বঙালী কেৰাণীবিলাকৰ সস্তীয়া পাশ্চাত্য বিলাস, এওঁলোকৰ সহজ অনুকৰণৰ লক্ষ্য হৈ উঠিল। নীচাশ্ৰমিক মনোভাৱে সৰহ চাম লোককে গ্ৰাস কৰি পেলালে।

ছাপ্ৰাছী, ম'হৰী, পিয়ন আদি নতুন নতুন কিছুমান চাকৰি ওলাল, এসময়ৰ সাধাৰণ কাঁড়ী পাইকৰ ল'ৰায়ে (আহোম শাসনত কল্পনাও কৰিব নোৱাৰা) এনে 'ৰাজকীয় বিষয়' লাভ কৰিব পাৰিলে। চাহবাগানবিলাক গঢ়ি উঠাৰ লগে লগে এই বাগানবিলাকতো বঙালী-বাবুৰ শাৰীতে সৰু ম'হৰী, বৰ ম'হৰীৰ চাকৰিত বাবুৰ মৰ্যাদা লৈ, কিছুমানে ধন সম্পত্তি, মাটি-বাৰী আৰু এক প্ৰকাৰ নতুন প্ৰতিষ্ঠা সমাজত লাভ কৰিলে।

ব্যৱসায় বাণিজ্যৰ ক্ষেত্ৰতো এক নতুন দিগন্ত সম্প্ৰসাৰিত হ'ল। ভাৰতৰ আন আন ঠাইৰপৰা ব্যৱসায়ী আহি ঠায়ে ঠায়ে বহি যোৱাত খেতিও বস্তু বেচাৰ সুবিধাও আহি পৰিল। এনে ব্যৱসায়ীক লেন-দেনৰ যোগেদিও ব্ৰিটিছ মুদ্ৰা সৰ্বসাধাৰণৰ হাতলৈ অহাত সাময়িক মুদ্ৰাস্ফীতি এটাই দেশত দেখা দিলে আৰু মানুহবিলাকৰ মুখত ন-চহকীৰ কৃত্ৰিম ৰহণ এটায়ো দেখা দিলে। বিহাৰ, ছোটনাগপুৰ আদিৰপৰা সস্তীয়া বনুৱাৰ যথেষ্ট আমদানি হোৱাত, অলপ পইচাতে বা এদোন ধান খৰচ কৰিয়ে বহুতো কাম কৰাই লোৱাৰ সুবিধাও সকলোৱে পালে। কানিৰ আমেজ পোৱা এই মানুহবিলাকৰ সোৰোপা হোৱাৰ আৰু এটা সুযোগ উপস্থিত হ'ল। এই ধন আৰু সস্তীয়া বনুৱাক কেন্দ্ৰ কৰি আন এক নতুন অভিজাত্যবোধৰ জন্ম হ'ল।

সেইদৰে শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰতো ইংৰাজীত নাম চহী কৰিব পৰা শিক্ষাটোও মাৰাত্মক অৰ্থকৰী হৈ পৰাত শিক্ষাৰ প্ৰতি চলি অহা পূৰ্বাপৰ দৃষ্টি-ভঙ্গিৰ সলনি হবলৈ ধৰিলে। ইঙ্গ-বঙ্গ ভাষাত অধৰ্শিক্ষিত আৰু এশ্ৰেণী নতুন অভিজাত সম্প্ৰদায়েও মূৰ দাঙি উঠিল।

সমস্যাটোৰ আন এটা ফালো আছে। যি এমুঠি প্ৰাচীনপন্থী লোকে পুৰণি

সমাজখনৰ ধৰণী ধৰিব লগা হৈছিল, তেওঁলোকে নিজৰ প্ৰাচীনত্ব আৰু বৈশিষ্ট্যখিনি সলনিৰ সোঁতত উটি যাবলৈ নিদিবলৈ কঁকালত টঙালি বান্ধিলে। তাৰ ফলত অধিক গোড়া, অধিক ৰক্ষণশীল সমাজ এখনেহে ৰূপ লৈ উঠিল, যাক নতুন চামে প্ৰতি খোজতে হয় কৰিবলৈ ধৰিলে। যেতিয়াই একোখন সমাজ হঠাৎ সময়ৰ চাকনৈয়াত পৰে, তেতিয়াই ৰক্ষণশীলতাৰ বান্ধো দুগুণে কটকটীয়া হৈ পৰা দেখা যায় আৰু তাৰ ফল বিষময় হৈ পৰেগৈ। অৰ্থাৎ যি উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য স্থিৰ কৰিবলৈ বা ৰক্ষা কৰিবলৈ বান্ধোন টান কৰে সি সেই লক্ষ্য বা উদ্দেশ্যত ব্যৰ্থ হৈ পৰে। ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত যি গৌড়ামিৰ সৃষ্টি হোৱাৰ কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছিল, সেই গৌড়ামিৰ অন্য এটা কাৰণ হ'ল খৃষ্টান আৰু ব্ৰাহ্ম ধৰ্মৰ নতুন আমদানি। জাতি-ভেদৰ ক্ষেত্ৰত ৰক্ষণশীলতা বাঢ়িল, যাৰ ফলত নিজ নিজ সম্প্ৰদায়গত বিশুদ্ধতা ৰক্ষাৰ কাৰণে সকলো সম্প্ৰদায়ে প্ৰাণ পণে চেষ্টা কৰিব লগা হ'ল।

এই সময়ছোৱাত আৱিৰ্ভাৱ হ'ল এচাম তৰুণৰ, যি নতুনৰো সাৰখিনি গ্ৰহণ কৰিলে, পুৰণিৰো ভালখিনি সাৱটি ধৰিলে, যি নতুন প্ৰাণৰ ন চকুত নতুনৰ দীপ্তি ঢালি পুৰণি পৃথিৱীক ন-কৈ চাই ল'বলৈ আগ বাঢ়িল।

নতুন প্ৰাণৰ ন চকুযুৰি

দীপ্তি ঢালি দে তাত

পুৰণি পৃথিৱী নকৈ চাই লওঁ,

হে বীণ এযাৰি মাত।

এইটোৱেই হ'ল বেজবৰুৱাৰ যুগ। এইখনেই হ'ল বেজবৰুৱাৰ সমাজ। বেজবৰুৱাই হ'ল পুৰণি পৃথিৱীক নকৈ চাই লোৱা দলৰ ধ্বজাবাহী। এওঁলোকে দেখিলে যে এই দুয়োফাল হেৰুৱা জাতিটোৰ জীৱনৰ মূল প্ৰবাহটোৱে বন্ধ হৈ গ'ল। চাৰিওফালে ভণ্ডামিৰ ৰঘুমলাই প্ৰাণ-শক্তিক আশুৰি পেলালে। নিজৰ জীৱনৰ আদৰ্শেৰে তৰুণদলক অনুপ্ৰাণিত কৰিবলৈ আৰু সাহিত্যৰ যোগেদি সমাজৰ ছাই-জাবৰ আঁতৰাই সংস্কাৰ কৰিবলৈ এওঁলোক আগবাঢ়ি আহিল। বেজবৰুৱা হ'ল এই সকলৰ বাটকটীয়া। বেজবৰুৱাৰ তীব্ৰ ব্যঙ্গই এই সমাজখনক বাহিৰে ভিতৰে থকা-সৰকা কৰিবলৈ ধৰিলে, কাৰণ এই সমাজৰ ভিতৰৰ চুক-কাণ পৰ্যন্ত বেজবৰুৱাৰ চিনাকি। দৰাচলতে এই সময়ছোৱাৰ অসমীয়া সমাজৰ বুৰঞ্জী লিখিবৰ কাৰণে আন সঁজুলি বিচাৰি ফুৰিবৰ আৱশ্যক নাই, বেজবৰুৱাৰ ৰচনাবলীয়ে যথেষ্ট। 'সাহিত্য সমাজৰ দাপোন'—কথাষাৰৰ যথার্থতা বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যতে প্ৰকাশ পাইছে। আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ এনে এটি অঙ্গ বা দিশ নাই য'ত বেজবৰুৱা, বৰবৰুৱাৰ কলমে আঁচোৰ টানি যোৱা নাই। গল্পত, নাটকত, ব্যঙ্গ কবিতাত সমাজৰ যি যি অংশ ধৰা নপৰিল, ব্যক্তিমুখী ৰচনাৰ এই নতুন ফিল্মত বৰবৰুৱাৰ কেমেৰাই সেইখিনিৰো প্ৰতিচ্ছবি বন্দী কৰিলে। অতীৰ নিষ্ঠাৰে সমাজ-জীৱনক পৰিস্ফুট

কৰিবলৈ যোৱাৰ ফলত, শিক্ষা-দীক্ষা-ধৰ্ম-নীতি-সাহিত্য-সমাজ সকলোবিলাক বিষয়ে গন্ধমাদন অকলে তুলি ল'ব লগা হোৱাত সেই বিলাকৰ সকলোখিনিয়ে কলা-সুলভ নিটোল ৰূপ এটা হয়তো নাপালে, কিন্তু তাৰ বিনিময়ত সমাজ-জীৱনটোক সম্পূৰ্ণৰূপে দাঙি ধৰাত কৃতকাৰ্য হ'ল।

ইয়াৰ পিছত বেজবৰুৱাৰ সাহিত্য বিচাৰ কৰিবলৈ এটা প্ৰবন্ধ বা বন্ধুতাত চেষ্টা কৰাটো হাতী মাৰি ভুৰুকাত ভৰাবলৈ কৰা চেষ্টাৰ লেখিয়া। বেজবৰুৱাৰ 'চালনী আৰু বেজী' নামৰ কবিতাটো নিশ্চয় সকলোৰে পঢ়িছে। এই কবিতাটোৱেই বেজবৰুৱাৰ ব্যঙ্গ-সাহিত্যৰ নান্দীশ্লোক স্বৰূপ। সামাজিক ব্যঙ্গৰ বিভিন্ন লক্ষ্যসমূহ এই কবিতাটোতে দেখুৱাই দিছে। বৃদ্ধস্য তৰুণী-ভাৰ্য্যাৰ ধুম, অপহীতা প্ৰেমিকৰ প্ৰেমৰ কবিতা লিখাৰ ৰেৱাজ, অধশিক্ষিত সমাজখনৰ ফোঁপোলা নৈতিকতা ('নৈতিক বলত বাঁহৰ চুড়া গোটেই ফোঁপোলা') নীতিবাগীশ সকলৰ ভণ্ড নৈষ্ঠিকতা (সাঁজ লাগিলে শুকান ওঁঠ ফটিকাৰে তিতে, পুৱা হ'লে সন্ধ্যা পূজাৰ ভোট-ভোটনি নিতে'), নতুনকৈ ধনক্ষমতা পোৱা সকলৰ মইমতালি ('আগৰ বৰৰ দুখীয়া পালে পোতক তোলো মই, অসমীয়া নতুন হাকিম মোকেই বুলি কয়'), দুৰ্বলৰ ওপৰত বৰ আৰু ঘৈণীৰ ওপৰত বৰ মতা ওলোৱা সাধাৰণ পুৰুষ শ্ৰেণী—বেজবৰুৱাৰ গল্পবিলাকত এই কেই শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ জীবন্ত ৰূপ প্ৰকাশিত হৈছে। তিৰোতাৰ ওপৰত যম পুৰুষবিলাকক বিচাৰি বেছি দূৰলৈ যাবই নালাগে; 'যেনে কুকুৰ তেনে টাঙোন, 'সেউতী', 'ভদৰী', 'মালতী', 'এৰাবাৰী' আদি যিকোনো গল্পতে তিৰোতাৰ ওপৰত পুৰুষৰ অত্যাচাৰৰ চিত্ৰ দেখিবলৈ পাম।

আত্মৰক্ষাৰ ভয়ত অস্থিৰ দুৰ্বল সমাজ এখনে লোটা পকাই নিজক যিমান পাৰে সজুচিত কৰি প্ৰতি মুহূৰ্ততে জাতৰ ভয়ত অস্থিৰ হৈ পৰিল, মহাপুৰুষ শব্দৰদেৱৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ উৰা নীতি পাহৰি গ'ল, তেনে বিকৃত সমাজখনৰ তথাকথিত নেতাসকলৰ স্বৰূপ উদঙাই দিয়া কেইবাটাও গল্প আমি পাওঁ। তেনে এটা গল্প 'জাতিৰামৰ জাত'। সি অৱশ্যেই গল্প হিচাপে ফুটত উঠা নাই, কিন্তু তেনে সমাজখনৰ চিত্ৰ এটা ফুটাই তুলিছে। মীনধৰ শৰ্মাৰ (পিছত বৰুৱা) বৰ পুতেকে কলিকতাত পঢ়িবলৈ গৈ বঙালী বামুণৰ হাতে ভাত খোৱাত জাত গ'ল গতিকৈ তাৰ বিয়াখন ভাঙিবলৈ এদল উঠি পৰি লাগিল। মীনধৰে তেতিয়া গৰ্জনি ধৰিলে। মীনধৰ আৰু মধুৰাম নেওগৰ কথা-বতৰাৰ মাজেদি সমাজৰ কুজিহু ৰূপটো ওলাই পৰিছে আৰু মধুৰামৰ উদাৰ উক্তিকে বেজবৰুৱাৰ উক্তি বুলি আমি ধৰিব পাৰোঁ। 'লম্বোদৰ ডেকা' নামৰ গল্পত লম্বোদৰ নাৰেৰে গুৱাহাটীলৈ যাওঁতে বাটত জ্বৰ হোৱাত নাৱৰীয়াই ৰান্ধি দিয়া ভাত খাই কোনোমতে প্ৰাণ ৰক্ষা কৰিব লগা হ'ল। প্ৰাণ ৰ'লেই যেনিবা, জাতটো যে গ'ল। এই জাত হেৰুৱাই মানুহটো পগলাবদৰে ঘূৰি ফুৰিবলৈ ধৰিলে। "হিন্দু ধৰ্ম আৰু হিন্দু শাস্ত্ৰৰ দোহাই দি আমাৰ দেশৰ এই পণ্ডিত

নাম লোৱা মুখখনে”— মানুহৰ কিমান নগুৰ-নাগতি কৰিছে তাৰে এটি মৰ্মস্তদ চিত্ৰ গল্পটোত পোৱা যায়।

হিন্দু ধৰ্মৰ ধ্বজাৱাহী মুখ-পণ্ডিতৰ অবিবেচনাত পৰি লাখ লাখ লোকে ধৰ্মাস্ত্ৰৰ গ্ৰহণ কৰিব লগা হ'ল। এই ধৰ্মত (হিন্দু) মানুহৰ উঠাৰ জখলা নাই, নমাৰ পিছল বাটহে আছে। তেনে সংকীৰ্ণতাৰ পিতনিত লেটি লৈ থাকিও পৰিত্ৰাণ নাপায়, তথাকথিত বহুত জাত-যোৱা পৰিয়ালে স্বেচ্ছাই ইছলাম ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰি এই ধৰ্মৰ উদাৰ কোলাত আকৌ মানুহ হৈ জীয়াই থকাৰ প্ৰেৰণা পাইছে। 'ধৰ্মধ্বজ ফয়ছলা নবীচ' গল্পটো তাৰে এটা জীৱন্ত উদাহৰণ।

বঙ্গদেশৰ পটভূমিত লিখা হিন্দু ধৰ্মৰ এনে আত্মহত্যাকাৰী পন্থাৰ আন এটা চানেকী হু'ল 'নিস্তাৰিণী দেৱী বা ফাতেমা বিবি' নামৰ বিখ্যাত গল্পটো। সাত বছৰীয়া ছোৱালী নিস্তাৰিণী দেৱীৰ ঘৰ বঙ্গদেশৰ বৰ্ধমান জিলাত। লগৰ হিন্দু ছোৱালীৰে সৈতে মুছলমানৰ ঘৰত ঈদ খাবলৈ গ'ল। কিন্তু ওচৰ-চুবুৰীয়াৰ তেওঁলোকৰ ঘৰৰ ওপৰত থকা হিংসাৰ কাৰণে অকল নিস্তাৰিণীকে জগৰীয়া কৰি তেওঁলোকক এঘৰীয়া কৰিব খোজাত বাপেকে নিৰুপায় হৈ তাইক ঘৰৰপৰা উলিয়াই দিলে। সাত বছৰীয়া ছোৱালীজনীয়ে আৰু কি কৰিব, কান্দি কান্দি ঈদ খাই অহা সেই নুৰ মিঞাৰ ঘৰতে আশ্ৰয় লবলৈ বাধ্য হ'ল। পিছত মুছলমান ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰি বিয়াবান্ধ কৰাই নাম ললে ফাতেমা বিবি। শেহলৈ তায়ে দুমহলীয়া ঘৰৰ ইটা কঢ়িওৱা পৰ্যন্ত কঠোৰ পৰিশ্ৰম কৰি নিজৰ বিধৱা মাককো পোহপাল দিব লগা হ'ল। সমাজৰ ভণ্ডৰ দল তেতিয়া নিমাত নীৰৱ। এবাৰ ইটা পৰি থৰমৰ খোৱা অৱস্থাত লিখকে তাইক সুস্থ কৰি তাইৰপৰা এই আত্ম-জীৱনী শুনে। শেষত ফাতেমাৰ মুখেদি কোৱা কথাখিনিয়ে হিন্দু মুছলমান আদি বিভিন্ন ধৰ্ম সম্পৰ্কত বেজবৰুৱাৰ উদাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গিৰ পৰিচায়ক :

“কিন্তু জুজুৰ এটা কথা কওঁ ; আমাৰ দেশখন জাতেই খালে। জাত জাতকৈ ইটোৱে সিটোক ঘিনাই, হিন্দু-মুছলমান বুলি এটা ধৰমৰ মানুহে আনটোক ছেই ছেই কৰি মিছাতে দেশখন জহমামে নিলে।”

ইংৰাজী হাৱা লাগি হঠাৎ চাহাব হোৱা মল্লক গুইন্ গুইন্ৰ কাহিনীটো সৰ্বজনবিদিত। চেতিয়া গাঁৱৰ গুণী-মানী তোপন সাজতোলাৰ পুতেক মলখু গাঁগৈয়ে কলিকতাত পঢ়িবলৈ গৈয়ে হৈ পৰিল পুৰা চাহাব। নাম ললে মল্লক গুইন্ গুইন্। মুঠতে 'মল্লক গুইন্ গুইন্' সেই সময়ৰ আত্মবিস্মৃত দলৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশক সাৰ্থক গল্প।

সেইদৰে 'ভোকেস্ত্ৰ বৰুৱা' গল্পটোতো নতুন হাকিমৰ উৎপাতৰ সুন্দৰ বৰ্ণনা আমি পাওঁ। ষ্টেণ্ডাৰ্ড ৰাখিবলৈ গৈ দেউলীয়া হোৱা, শেষত স্বজাতি-প্ৰেমিক হৈ চান্দা তুলি ধন ঘটি, 'কলিকতাত বিফৰ্মাৰ অসমত বেকা' হোৱা দলৰ প্ৰতিনিধি এই ভোকেস্ত্ৰ

বৰুৱাৰ কাহিনী তিনিটা খণ্ডত বিভক্ত এটা দীঘল গল্প।

চাহবাগিছাৰ চাকৰিৰ কাৰণে চাহাবৰ ওচৰত আত্মসম্মান বিক্ৰি কৰিবলৈ ওলোৱা শোচনীয় অধঃপতনৰ ৰূপ এটা দেখিবলৈ পাওঁ ‘বাপিৰাম’ গল্পৰ ভূধৰ বৰমহৰীৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি, যি চাকৰি আৰু এহেজাৰ টকাৰ লোভত নিজৰ ফুলবাঁধী ভতিজাকক বাগানৰ চাহাব মিঃ স্কটক সমৰ্পণ কৰিবলৈ ষড়যন্ত্ৰ কৰিলে। কিন্তু এই ষড়যন্ত্ৰ বিফল কৰি দিলে তেওঁলোকৰ ঘৰৰ পুৰণি লণ্ডৰা বাপিৰামে। চাহাবৰ ছাপ্ৰাছীৰ হাতত বিষম মাৰ খায়ো পিচ হুঁহকি নাইলি। সুযোগ চাই চাহাবক অকলে পাই মাৰত ঘৃণীয়া কৰি বিলাত পোৱালৈগৈ। বাপিৰামৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি মৰকেলেপ্ অসমীয়া জাতিৰ শেষ টোপাল জীয়া তেজৰ টগ্ বগনি শুনিবলৈ পাওঁ। গল্প হিচাপেও নাটকীয় আকস্মিকতা, চৰিত্ৰ চিত্ৰণ আদিৰ ফালৰ পৰা ‘বাপিৰাম’ বেজবৰুৱাৰ অন্যতম সাৰ্থক গল্প।

অসমৰ সত্ৰ সমাজ আৰু ধৰ্মীয় ভণ্ডামিৰ চিত্ৰযুক্ত গল্প ৰচনা বেজবৰুৱাৰ আছে। অকল এইটো বিষয়কে লৈ দীঘলীয়া আলোচনাৰ পাতনি মেলিব পাৰি। আনকি নাটকৰ ভিতৰতো ‘নোমল’ নাটকত সত্ৰ সম্পৰ্কীয় দৃশ্যত এনে ভণ্ডামিৰ চিত্ৰ পাওঁ।

মুঠতে বেজবৰুৱাৰ সাহিত্য সমসাময়িক সমাজৰ দাপোণ। ঘৰুৱা জীৱনৰ দুৱাৰ-চুকৰ কেঁচুমতাৰপৰা, মাছৰ বজাৰৰ কাঁজিয়ালৈ, সমাজ, শিক্ষা, ধৰ্ম, ৰাজনীতিকে ধৰি কুৰি শতিকাৰ তিনি দশকলৈ এই ছোৱা সময়ৰ সমাজৰ সম্পূৰ্ণ বুৰঞ্জী বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যৰপৰাই প্ৰণয়ন কৰিব পাৰি।\*

\* বেজবৰুৱা শতবাৰ্ষিকী উপলক্ষে অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা অনুষ্ঠিত আলোচনা চক্ৰান্ত পঠিত। স্থান—এ. ডি. পি কলেজ, নগাঁও (অসম) (১৯৬৮)

## ।। জীৱনী সাহিত্যৰ ধাৰা।।

জীৱনী বুলিলে আমি সাধাৰণতে কোনো এক জীৱনৰ ঘটনাবলীৰ লিপিবদ্ধ বুৰঞ্জীকে বুজোঁ। এই ফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে জীৱনী সাহিত্য বুৰঞ্জীৰে এটা ঠাল মাত্ৰ। জীৱনী সাহিত্য বুৰঞ্জীৰ লগত অৱশ্যে সাঙোৰ খোৱা। আমি এজন মানুহক তেওঁৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ পৰা আঁতৰাই ৰাখিব নোৱাৰোঁ। এই পাৰিপাৰ্শ্বিকতাকে জীৱনীকাৰ সকলে পটভূমি বা পৰ্বতী (Background) আখ্যা দিছে। এই পৰ্বতীৰ সহায় নল'লে ব্যক্তিজনক প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি। মহাকবি গেঁথেই কৈছিল, “একোজন ব্যক্তি তেওঁৰ সময়ৰ প্ৰতিবিম্ব মাত্ৰ। কোনো এজন লোক এটা সময়ত নুপজি আন এটা সময়ত। ওপজা হ'লে সেই সময়ৰ প্ৰভাৱত তেওঁ এজন সুকীয়া মানুহ হোৱাও সম্ভৱ।” ইয়াৰদ্বাৰা ব্যক্তিৰ ওপৰত সময়ৰ প্ৰভাৱৰ গুৰুত্ব বুজোৱা হৈছে। কিন্তু আন একশ্ৰেণীৰ সমালোচকৰ মতে শক্তিশালী ব্যক্তিয়ে ঘটনাৰ সোঁত সলনি কৰি দিব পাৰে। তেওঁলোকৰ কোনো কোনোৰ মতে বুৰঞ্জী হ'ল অসংখ্য জীৱনীৰ সমষ্টি।

তৃতীয় এক শ্ৰেণীৰ মতে ব্যক্তি, কাল বা তেওঁ বাস কৰা সময়ছোৱা, কোনোবোৰেই বুৰঞ্জীৰ ঘটনাক নিয়ন্ত্ৰিত নকৰে বা কৰিব নোৱাৰে। তেওঁলোকৰ মতে এই নিয়ন্ত্ৰণকাৰী শক্তিটো হ'ল Luck বা ভাগ্য বা ছেগ;—যি ঐতিহাসিক বিকাশৰ শক্তিবোৰক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। প্ৰকৃততে বুৰঞ্জীৰ সৃষ্টিত ব্যক্তিৰ যিদৰে হাত আছে, Chance বা ছেগবোৰে সেইদৰে হাত আছে; আৰু আছে অন্যান্য ৰাজনৈতিক, সামাজিক শক্তিসমূহৰো। আমাৰ দিনেকীয়া জীৱনৰ অভিজ্ঞতাতে এই তিনি শ্ৰেণীৰ শক্তিৰ ক্ৰিয়া দেখিবলৈ পাওঁ। জীৱনীকাৰৰ লক্ষ্য হ'ব এই তিনি শক্তিৰ ভিতৰত কোনটো শক্তিৰ গুৰুত্ব ব্যক্তিজনৰ ওপৰত অধিক তাক নিৰ্ণয় কৰা। কোনো লোকৰ জীৱনৰ কোনো এক ঘটনাৰ কথাকে লওক, বা তেওঁৰ সমগ্ৰ জীৱনকে লওক, ব্যক্তিজনৰ ওপৰত এই তিনিটা প্ৰধান শক্তিৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ কথা জীৱনীকাৰ জনে সকলো সময়তে মনত সজাগ ৰাখিব লাগিব কাৰণ এই তিনি শক্তি সততে ক্ৰিয়াশীল।

জীৱনীকাৰে তেওঁ লিখিবলৈ লোৱা ব্যক্তিজনৰ জীৱনৰ ঘটনাবলী নাইবা তথ্যাবলীৰ ওপৰতেই অকল গুৰুত্ব দিলে নহ'ব। অৰ্থাৎ, ব্যক্তিজনে কি কৰিছিল, কিয়



কৰিছিল আৰু সময়ে তেওঁক কেনেকৈ প্ৰভাবান্বিত কৰিছিল, —অকল সেইখিনিৰ ওপৰতে তেওঁ গুৰুত্ব দিলে নহ'ব। লগতে ব্যক্তিজনৰ ওপৰতো সমানে গুৰুত্ব দিব লাগিব। ব্যক্তিজনৰ ব্যক্তিত্ব আৰু চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যসমূহৰো বৰ্ণনা দিব লাগিব। জীৱনীকাৰে এহাতে ব্যক্তিজনৰ চৰিত্ৰৰ বা জীৱনীৰ ৰূপ দিব লাগিব আৰু আনহাতে তেওঁৰ ব্যক্তিত্বকো সম্যকভাৱে উপলব্ধি কৰিব লাগিব। সেয়েহে উৎকৃষ্ট জীৱন চৰিত্ৰ ৰচনা কৰা সহজ কাম নহয়, ইয়াৰ বাবে লিখকে বহুতো হেঙাৰ পাৰ হ'ব লাগে। ব্যক্তি-জীৱনৰ কথাৰ্থকো ব্যস্ত কৰা জীৱন-চৰিত্ৰৰ লক্ষ্য যদিও মানুহ এজনৰ জীৱনৰ সকলো কথাই ইয়াত ঠাই পাব নোৱাৰে। সেই বাবে ব্যক্তি এজনৰ জীৱনৰ সম্ভৱপৰ সকলো তথ্যকে সংগ্ৰহ কৰি সুচিন্তিত গ্ৰহণ-বৰ্জনৰ দ্বাৰা তেওঁৰ জীৱনবৃত্ত ৰচনা কৰিবলগীয়া হয়। এই ব্যক্তিত্বক ৰূপ দিয়াটো উলমুলা কাম নহয়। কোনো চৰিত্ৰক বৰ্ণিত কৰিব পৰা শক্তিটো মুখ্যতঃ এক সাহিত্যিক প্ৰতিভা। এনে চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ণ ঔপন্যাসিক, নাট্যকাৰ আদিৰ হাততহে সম্ভৱ। গতিকে জীৱনীকাৰজনো তেনে শ্ৰেণীৰ সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যিক। অৰ্থাৎ, জীৱনীকাৰজন কেৱল এজন ঐতিহাসিকেই নহয়, তেওঁ এজন কলাকাৰো। তেওঁৰ সন্মুখত তথ্য দ'ম হৈ পৰি আছে। তেওঁ তাৰ পৰাই বাছি বাছি তেওঁৰ বিষয়বস্তুৰ সাৰ সংগ্ৰহ কৰি ল'ব লাগিব। এনে বিভিন্ন অধ্যয়নেৰে সমৃদ্ধ হোৱাৰ পাছত সেইবিলাকৰ সহায়ত তেওঁৰ কল্পনা উজ্জ্বল হৈ পৰিব। এইদৰে কলাসুলভ সৌন্দৰ্য দান কৰি তেওঁ ব্যক্তিজনৰ জীৱনীটো ৰূপায়িত কৰি তুলিব। কাৰণ তেওঁ সেই ঘটনাবলীৰ বা তথ্যাবলীৰ ওপৰত নিজস্ব ব্যাখ্যা বা টিপ্পনী দি যাব লাগিব। এই ব্যাখ্যা দিওঁতে যথেষ্ট সাৱধানতা অবলম্বন কৰিব লাগিব যাতে প্ৰকৃত সত্য বা তথ্যৰ অপলাপ নহয়। অৰ্থাৎ ব্যক্তিজন প্ৰকৃততে যেনে, জীৱনীকাৰৰ ব্যাখ্যাৰ দ্বাৰা যাতে তাৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত ধৰণৰ হৈ নপৰে তাৰ প্ৰতি লিখক অচেতন থাকিব লাগিব। লগতে এই ব্যাখ্যাসমূহ সূক্ষ্ম নহলেও যুক্তিনিষ্ঠ হ'ব লাগিব।

ঔপন্যাসিকৰ দৰেই জীৱনীকাৰেও কল্পনাৰ সহায় অৱশ্যে ল'ব লাগিব। সেয়ে হলেও ঔপন্যাসৰ সত্য হ'ল বিশ্বজনীন আৰু ব্যক্তিনিৰ্বিশেষ। আনহাতে জীৱনীৰ সত্য হ'ল ব্যক্তিগত আৰু ব্যক্তিবিশেষক। গতিকে কল্পনাৰ সহায় লৈ আকৰ্ষণীয় কৰিবলৈ যাওঁতে সত্যৰ যাতে অপলাপ নঘটে তাৰ বাবে জীৱনীকাৰ সদায় সচেতন হ'ব লাগিব। জীৱনীত ব্যক্তিজনৰ চৰিত্ৰ আৰু কাৰ্য্যাবলীৰ সুসংঘটিত সমন্বয় ৰক্ষা কৰিব লাগিব। এতেকে যাৰ বিষয়ে লিখিবলৈ লোৱা হয় তেওঁক প্ৰথমে অন্তৰঙ্গভাৱে জনাটোৱেই জীৱনীকাৰৰ প্ৰথম কতব্য। মানুহ এজনক ঘনিষ্ঠ ভাৱে জানিলেহে তেওঁৰ চৰিত্ৰটোক নিখুঁতভাৱে ফুটাই তুলিব পাৰি। কিন্তু তেওঁৰ কাৰ্য্যাবলী বা সেইবোৰৰ মূল্যায়ণ সম্পৰ্কে ভালদৰে জনাৰ সুযোগ কম থাকে। যি কি নহওক, জীৱনী সাহিত্য সম্পৰ্কে চমুকৈ

ক'বলৈ গলে John A. Garraty ৰ এই শাৰী কেইটা উল্লেখ কৰিলেই যথেষ্ট হ'ব:

“ In sum, biography is the reconstruction of a human life. It attempts to describe and evaluate one individual's career, and also to reproduce the image of his living personality analysing its impact upon his actions and the world in which he lived. All biographies must be historical and scientific in that they aim at truth and depend upon verifiable evidence. At the same time they must be imaginative and artistic, because insight and felicity of expression are essential if the full three-dimensional truth is to be transferred to the flat surface of the printed page. The biographer's responsibility is large.....”

[*The Nature of Biography* : John A. Garraty]

(ভাৱাৰ্থ : মুঠতে জীৱনী হ'ল এক মানৱ জীৱনৰ পুনৰ্গঠন। কোনো ব্যক্তিৰ জীৱন-ধাৰাটোৰ বৰ্ণনা আৰু মূল্যায়ণ কৰিবলৈ, লগতে তেওঁৰ জীৱন্ত ব্যক্তিত্বৰ হেঁচা তেওঁৰ কাৰ্য্যবলীত আৰু তেওঁ বাস কৰা জগতখনত কেনেদৰে পৰিছে তাৰ বিশ্লেষণ কৰি তাৰ এটি ভাৱ-মূৰ্ত্তি হুবহু দাঙি ধৰিবলৈ জীৱনীত একোটা প্ৰচেষ্টা থাকে। যুক্তিসিদ্ধ তথ্য প্ৰকাশাদিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল সত্যৰ প্ৰকাশেই যিহেতু জীৱনীসমূহৰ লক্ষ্য গতিকে জীৱনীমাত্ৰেই বুৰঞ্জীমূলক আৰু বিজ্ঞানসন্মত হ'বই লাগিব। লগতে সেইবিলাক কল্পনা আৰু কলা গুণযুক্ত হ'ব লাগিব, কাৰণ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু প্ৰকাশৰ সাৱলীলতাইহে পূৰ্ণ ত্ৰৈমাত্ৰিক সত্যক ছপা কাগজৰ চেপেটা ধৰাতললৈ স্থানান্তৰিত কৰি তুলিব পাৰিব। জীৱনী লিখকৰ দায়িত্ব বিশাল.....।)

পাশ্চাত্য সাহিত্যত মধ্যযুগত প্ৰধানকৈ চাৰ্চৰ প্ৰভাৱত জীৱনী সাহিত্যৰ সৃষ্টি হয়। খৃষ্টান ধৰ্মৰ বাৰ, সাধু-সন্ত, শ্বহীদসকলৰ জীৱনক লৈ বহুতো জীৱনচৰিত ৰচনা কৰা হয়। সমগ্ৰ ইউৰোপত চাৰ্চবিলাকৰ প্ৰভাৱ বাঢ়ি অহাৰ লগে লগে সাধু-সন্তসকলৰ জীৱন চৰিত ৰচনাৰ প্ৰভাৱৰ ভেটি সৃষ্টি হৈ পৰে। নৱম শতিকাৰ আগলৈকে জীৱনীসমূহ গ্ৰীক বা লেটিন ভাষাত ৰচনা কৰা হৈছিল আৰু যাজক সম্প্ৰদায়ৰ লোকৰ দ্বাৰা সেইবিলাক পাঠ কৰাৰ ব্যৱস্থা আছিল। নৱম শতিকাৰপৰা এই জীৱনীসমূহ কেতিয়াবা স্থানীয় ভাষা লৈও তৰ্জমা কৰা হৈছিল। ইউৰোপৰ প্ৰাচীনতম স্থানীয় ভাষাৰ ৰচনা হিচাপে সেইবিলাকে আধুনিক ইউৰোপীয় ভাষাসমূহৰ বিকাশত যথেষ্ট অৰিহণা যোগাইছিল। স্থানীয় ভাষাত প্ৰধানকৈ পদত এই জীৱনীসমূহ অনুদিত হৈছিল। ব'ৰ্গাণীবিলাকে সেই পদবিলাক গীত হিচাপে গাই ফুৰিছিল। এই ধৰ্মীয় সন্ত-মহন্তসকলৰ জীৱনীত অলৌকিক ঘটনাবলী আৰু কাৰ্য্য স্বাভাৱিকভাৱেই জড়িত হৈ পৰিছিল। এজন সন্তৰ জীৱনৰ কোনো অলৌকিক ঘটনা কালক্ৰমত আন এজনৰ জীৱনলৈও স্থানান্তৰিত কৰা হৈছিল।

ইউৰোপীয় মধ্যযুগীয় জীৱনী সাহিত্যৰ ধাৰাৰ লগত আমাৰ জীৱনচৰিত্ৰৰ ধাৰাৰ সুন্দৰ তুলনা হয়। আমাৰো জীৱনী সাহিত্য সৃষ্টিৰ বুৰঞ্জী ধৰ্মমূলক। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আন্দোলনেই এনে জীৱনী লিখাত ডকতসকলক প্ৰেৰণা দিয়ে আৰু সত্ৰসমূহত পিছলৈ 'চৰিত তোলা' প্ৰথা ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানৰ লগৰীয়া হৈ পৰে আৰু আজিও এই প্ৰথা প্ৰচলিত। প্ৰথমে মুখে মুখেই এই জীৱনচৰিত সোঁৱৰণ কৰা হৈছিল আৰু আজিও তেনেধৰণেই চলি থকা বুলি জনা যায়। সেয়ে হলেও কথা-গুৰু চৰিত গদ্যত আৰু পিছলৈ ৰামচৰণ ঠাকুৰ, পুৰুষোত্তম ঠাকুৰ, দ্বিজভূষণ, আদি বহুতো জীৱনীকাৰে পদ্যত মহাপুৰুষ দুজনাৰ জীৱন-কাহিনী লিপিবদ্ধ কৰে। এইদৰে গদ্য আৰু পদ্যত আমাৰ মধ্যযুগৰ মহাপুৰুষ সন্ত-মহন্তসকলৰ ভালেমান জীৱনী ৰচিত হৈছিল আৰু বহু সত্ৰ আদিত অপ্ৰকাশিত অৱস্থাত এনে চৰিতপুথি নিশ্চয় বহুতো আছে। কোৱা বাহুল্য, আমাৰ চৰিতপুথিতো মহাপুৰুষসকলৰ জীৱনৰ লগত বহুতো অলৌকিক কাহিনী জড়িত কৰি (শ্ৰীকৃষ্ণৰ জীৱনৰ আৰ্হিত) সৰ্বসাধাৰণৰ মনত ভক্তি আৰু বিশ্বাসৰ ভাৱ সৃষ্টি কৰাত চৰিতকাৰ কৃতকাৰ্য হৈছিল। আমাৰ নাট্যসাহিত্যৰ স্বাধীন সূতি এটাৰ দৰে জীৱনী সাহিত্যৰো মৌলিক ভৰা সূতি এটাৰ সৃষ্টি হৈছিল আৰু ১৮২৬ চনত আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ মূল ধাৰাটো বিচ্ছিন্ন হৈ নপৰা হ'লে আজিৰ অসমীয়া সাহিত্যই সকলো বিভাগতে পৰিপূৰ্ণ ৰূপ এটা লৈ বিশ্বৰ যিকোনো শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যৰ শাৰীত নিজ মহিমাৰে থিয় দিব পাৰিলেহেঁতেন।

যি কি নহওক, ইয়াৰ পিছত ইউৰোপীয় সাহিত্যত সৃষ্টি হোৱা জীৱনী সাহিত্যৰ নতুন ধাৰাৰ বিষয়ে চমুকৈ আলোচনা কৰা যাওক।

## জীৱনী সাহিত্যৰ নতুন ধাৰা

১ লিটন ষ্ট্ৰেচি [ Lytton Strachey ] 'ভিক্টৰীয়া যুগৰ ডা-ডাঙৰীয়াসকল' (Eminent Victorians) নামৰ জীৱনী সংকলনখন (১৯১৮) প্ৰকাশিত হোৱাৰ লগে লগে পাশ্চাত্য জীৱনী সাহিত্যত নতুন ধাৰা এটাৰ সৃষ্টি হয়। এই ধাৰাটো 'নব্য-জীৱনী' (New Biography) নামে জনাজাত হ'ল। তেওঁৰ জীৱনী ৰচনাৰ কৌশল আছিল সম্পূৰ্ণ নতুন আৰু পিছৰ জীৱনীকাৰসকলে এই কৌশল অনুকৰণ কৰিবলৈ ব্যস্ত হৈ পৰিল। তেওঁৰ বিষয়বস্তুৰ অধ্যয়ন আছিল বিস্তৃত আৰু গভীৰ। তেওঁৰ জীৱনীত খাৰণি-চোক যেন বিক্ৰপাত্মক ভাষা, শ্লেষাত্মক আৰু 'পেৰাডজিকেল' (দেখাত সত্য

যেন লাগিলেও প্রকৃততে বিপৰীত অর্থবাচক) ঠাচৰ ব্যৱহাৰ কৰি ভিত্তিৰীয়া যুগৰ সৰ্ব-  
সন্মানিত ডা-ডাঙৰীয়াসকলৰ ভণ্ডামিবিলাক এনেভাৱে প্ৰকাশ কৰি দিলে যে তেওঁলোকৰ  
প্ৰতি সৰ্বসাধাৰণে পুহি ৰখা ধাৰণাটোৱেই বেলেগ হৈ গ'ল। তেওঁ সেই বিখ্যাত  
লোকসকলৰ নিজৰ ভাষাকে প্ৰসঙ্গ লবচৰ কৰি বা অপ্ৰাসঙ্গিকভাৱে এনেদৰে  
তেওঁলোকৰ মুখত বহুৱাই দিলে যে তাৰ দ্বাৰা তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰটোকে বিপৰীত কৰি  
দেখুওৱা হ'ল। ইয়াৰ ফলত তেওঁৰ ৰচিত জীৱনীবিলাক উপন্যাসৰ দৰেই আমোদজনক  
হৈ পৰিল আৰু জীৱনী সাহিত্যও উপন্যাসৰ দৰেই সৰবৰষী হৈ পৰিল। তেওঁ আন কি  
সুবিধা চাই মিছাৰ আশ্ৰয় লৈও সত্যক বিকৃত কৰি দেখুৱালে। ইয়াৰ ফলত জীৱনী  
সাহিত্য আকৰ্ষণীয় সাহিত্যত পৰিণত হ'ল সঁচা, কিন্তু জীৱনী সাহিত্যৰ উন্নয়নত অবশ্যে  
তেওঁৰ একো বৰঙণি নেথাকিল। প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পিছৰপৰা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ আগলৈকে  
পাশ্চাত্যৰ সাহিত্যত জীৱনী সাহিত্যৰ দোকোল-দাকাল চলি আহিল। কোনো কোনো  
জীৱনীৰ বিক্ৰীৰ সংখ্যা আধালাখৰো ওপৰ হ'ল।

কোনো কোনো লিখক ইমান দূৰলৈ আগবাঢ়ি গ'ল যে তেওঁলোকে সা-  
সজুলিৰপৰা আঁতৰি কল্পনাৰ সহায়ত সংলাপৰ সৃষ্টি কৰিলে, ঘটনাবলীৰ সূক্ষ্ম বিৱৰণ  
দিলে,—যিবিলাক চৰিত্ৰৰ জীৱনত প্ৰকৃততে ঘটা নাছিল কিন্তু ঘটিব পাৰিলেহেঁতেন।  
অৱশ্যে পাশ্চাত্য প্ৰাচীন জীৱনীবিলাকতো এনে কাৰ্জনিক সংলাপ আৰু ঘটনাৰ বিৱৰণ  
আছিল, তেওঁলোকে কুৰি শতিকাৰ বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰ যুগতো সেই পুৰণি প্ৰথাৰে  
প্ৰবৰ্তন আৰম্ভ কৰি দিলে।

প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে আমাৰ চৰিতপুথিতো অলৌকিক কাৰ্যাবলীৰ  
লগতে বহুতো সংলাপ হুৰু তুলি দিয়া হৈছে। সেই সংলাপবিলাক লগে লগে লিপিবদ্ধ  
কৰা নহয়, বহুতো মুখে মুখে শুনা বহুতো সৌৱৰণিৰপৰা আৰু প্ৰায়খিনিয়ে কল্পনাৰ  
সহায়ত লিখা নিশ্চয়।

যি কি নহওক, এই নতুন ধাৰাৰ পিছত জীৱনী সাহিত্য নৱেলত পৰিণত হ'ল  
আৰু কোনো কোনোৱে তেওঁলোকৰ ৰচিত জীৱনীক জীৱনীমূলক উপন্যাস নাম দিবলৈও  
আগবাঢ়িল। প্ৰকৃততে জীৱনীৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি সেই সময়ত উপন্যাসো লিখিত  
হৈছিল, যাৰ উদাহৰণ হ'ল চমাৰচেট মমৰ 'ডি মুন এণ্ড চিক্স পেন' (১৯১৯), য'ত  
নায়কৰ নাম সলনি কৰিলেও শিল্পী প'ল গঁগাৰ (Paul Ganguin) জীৱনৰ ওপৰত  
ভেটি কৰিয়েই এই উপন্যাস লিখিত। সেইদৰে আৰ্ভিষ্টোনেৰ 'লাষ্ট ফ'ল'ইফ' (১৯৩৩)  
উপন্যাসখন বান গোঘ (Van Gogh) আদি ঐতিহাসিক ব্যক্তিৰ জীৱনত—ভেটি  
কৰিয়েই লিখা। (এই উপন্যাসখন 'জীৱনৰ লালসা' নামত অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা  
হৈছে।

জীৱনৰ ভেটিত উপন্যাস ৰচনাৰ আমাৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা—শ্ৰী আবদুল মালিকৰ ‘ৰূপতীৰ্থৰ যাত্ৰী’—জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি। সেইদৰে ষ্ট্ৰেছৰ আৰ্হিত প্ৰথম জীৱনী পাওঁ তাহানি বেজবৰুৱাই লিখা ‘আনন্দৰাম বৰুৱাৰ জীৱন চৰিত’ নামৰ চমু ৰচনাখন। তেখেতৰ জগন্নাথ বৰুৱা, ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰ নামৰ কবিতা দুটাও এই প্ৰসঙ্গত মনলৈ আহে। এয়া বেজবৰুৱাৰ আওপকীয়া প্ৰশংসা পদ্ধতিৰ উদাহৰণহে (Indirect way of appreciation), আৰু নব্য-জীৱনী ধাৰাও এক প্ৰকাৰ আওপকীয়া শলাগনিহে।

এইনব্য জীৱনীকাৰসকলৰ ওপৰত ফ্ৰয়েডীয় প্ৰভাৱো যথেষ্ট। পিছলৈ চাইকলজি বা মনস্তত্ত্বৰ ভেটিতে জীৱনী লিখিবলৈ আৰম্ভ কৰে এক শ্ৰেণীৰ জীৱনীকাৰে। তেওঁলোকৰ নীতি হ’ল এয়ে যে মানৱ চৰিত্ৰ বৰ জটিল বস্তু। ফ্ৰয়েডৰ সূত্ৰসমূহ (Freudian theories) সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত বিজ্ঞত হৈ পৰাৰ লগে লগে এই শ্ৰেণীৰ লিখকসকল অকল ফ্ৰয়েডীয় সূত্ৰৰ ভেটিত জীৱনচৰিতক থিয় কৰিবলৈ সচেষ্ট হৈ পৰিল। তেওঁলোকে চৰিত্ৰৰ মনৰ চুক-কোণৰ ভাৱবিলাক চালি-জাৰি চাবলৈ ধৰিলে। কিন্তু তাৰ কাৰণে স্বাভাৱিকতে তথ্যপাতিৰ অভাৱ হোৱাত তেওঁলোকে চৰিত্ৰ বিলাকৰ ৰচনাৰ সহায় লবলৈ ধৰিলে। তেওঁলোকৰ মতে ব্যক্তিজন তেওঁৰ সৃষ্টিৰ লগত অভেদ। সেইবাবে বিখ্যাত ঔপন্যাসিক হাৰ্মেন মেলৱিলৰ জীৱনী লিখিবলৈ গৈ লুই মানফৰ্ডে মেলৱিলৰ এখন উপন্যাসৰপৰা প্ৰচুৰ সমল লৈছিল।

আন একশ্ৰেণীৰ জীৱনীকাৰ ওলাল, তেওঁলোকৰ ওপৰত মনস্তাত্ত্বিক পদ্ধতিৰ প্ৰভাৱ থাকিলেও তেওঁলোকে প্ৰধানকৈ ইনটুইচনৰ (intuition) ওপৰতহে গুৰুত্ব দিলে। তেওঁলোকে আলোচ্য চৰিত্ৰৰ বিষয়ে গভীৰতম অধ্যয়ন আৰম্ভ কৰে, তাৰ পিছত চিন্তা কৰে আৰু তাৰ পিছত বিশেষ এক অন্তৰ্দৃষ্টিৰে চৰিত্ৰটোৰ ভিতৰত প্ৰৱেশৰ প্ৰধান সঁচাৰ কাঠীটো আৱিষ্কাৰ কৰে। সেই অন্তৰ্দৃষ্টিৰে লাভ কৰা পোহৰত চৰিত্ৰটো ব্যাখ্যা কৰি বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত থিয় কৰায়। তেওঁৰ কাৰ্যাৱলীও সেইদৰে ব্যাখ্যা কৰে। প্ৰখ্যাত জীৱনীকাৰ আঁড মূৰৰ (Andre Maurious) ৰচিত আটাইবিলাক জীৱনীয়ে এনে এক আকস্মিক অন্তৰ্দৃষ্টিৰ যোগে আৱিষ্কৃত চৰিত্ৰৰ অন্তঃপ্ৰবাহিনী ধাৰাৰ ওপৰত ভেটি কৰি লিখা। তেওঁৰ বিখ্যাত শ্যেলীৰ জীৱনীখন—‘এৰিয়েল’ (Arial) এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। যি কি নহওক, ‘ইনটুইটিভ’ জীৱনীত সন্তুষ্ট নহৈ সম্পূৰ্ণ মনস্তাত্ত্বিক ভেটিত জীৱনী লিখিবলৈ এচামে আৰম্ভ কৰি দিলে যাৰ বিষয়ে অলপ আগতে কৈ অহা হ’ল। প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পিছে পিছে কিন্তু এই ‘চাইকলজিকেল’ পদ্ধতিও তল পৰিল। এইবাৰ আহিল ডিবাঙ্কাৰ (Debankar) নামধাৰী এশ্ৰেণী কালাপাহাৰী জীৱনীকাৰ; এওঁলোক ষ্ট্ৰেছিতকৈও এখোপ আগবাঢ়ি গৈ বিখ্যাত লোকসকলৰ যশ-গৌৰৱৰ

টোপোলাটোৰ ভেদ ভেঁহাৰি দিবলৈ লাগি গ'ল। ঘৰুৱা অসমীয়াত এই দলক 'ভেদেলী-ভঁৰাল-ভাঙোতা' আখ্যা দিব পাৰে।

প্ৰাণৰ ঐশ্বৰ্য আৰু প্ৰাচুৰ্যত চঞ্চল জাতিৰ জীৱনলৈ— গতিকে সাহিত্যলৈ, নানা টো আহে আৰু মাৰ যায়। নতুন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলে, আৰু সেইদৰেই আগবাঢ়ে। বৈ থকা তেওঁলোকৰ ধৰ্ম নহয়, বা গতানুগতিকতাকে খামুচি থকাও তেওঁলোকৰ লক্ষ্য নহয়। ১৯৪১ চনৰপৰা জীৱনী সাহিত্যলৈ অহা এই নতুন নতুন টোবিলাকো আঁতৰি গ'ল। ইয়াৰ পিছত আন এক নতুন ধাৰাৰ সৃষ্টি হ'ল—যাৰ নাম তেওঁলোকে দিলে—কালানুক্ৰমিক (chronological) বা 'নিত্য বৰ্তমান' কালৰ ৰূপত লিখা জীৱনী (Biography in present tense) ধাৰা। ইয়াত উপন্যাসৰ অৰ্থাৎ কল্পনাৰ প্ৰভাৱো আছে, ইনটুইচন পদ্ধতিৰো প্ৰয়োগ আছে, মনস্তাত্ত্বিক পদ্ধতিও সংযুক্ত হৈছে। এই শ্ৰেণীৰ জীৱনীত গৱেষণা, অধ্যয়ন, পাণ্ডিত্য আদি সম্পূৰ্ণ আছে; লগতে আছে কলাসুলভ গুণাৱলী, কল্পনাৰ বোল আৰু আধুনিক জনপ্ৰিয় লিখকৰ কিতাপৰ দৰে পঠনৰ আনন্দ।

ছাত্ৰসকলৰ কাৰণে আগবঢ়োৱা এই চমু আলোচনাটো ইমানতে শেষ কৰিলোঁ। আমাৰ আধুনিক সাহিত্যত উৎকৃষ্ট গুণসম্পন্ন জীৱনী নাইকিয়া। যি কেইখন আছে পঢ়ি সোৱাদ নলগা, তথ্যৰ ভৰত শুকান। ভাষা আকৰ্ষণীয় কৰাৰ সচেতন প্ৰচেষ্টা আমাৰ নাই। তাৰ উপৰি শিক্ষিত সমাজৰ মাজত পঢ়ুৱৈয়ে নাই, শিক্ষা লাভ কৰি সংসাৰত সোমোৱাৰ লগে লগে বাতৰি কাকতখনকে যি পঢ়ে। বাকী যি দুই এজন পঢ়ুৱৈ আছে তেওঁলোকৰ পঠন দুই এখন উপন্যাসৰে সীমাবদ্ধ। তাৰ উপৰি আৰু এটা প্ৰধান কাৰণ হ'ল—আমাৰ জীৱনত প্ৰাণ-চঞ্চলতাও নাই, নাই চিন্তাৰ বাহুল্য, নাই কৰ্মৰ বৈচিত্ৰ্য। এই জাতিৰ জীৱনত আকৰ্ষণেই বা কি থাকিব পাৰে যাৰ দ্বাৰা আকৰ্ষণীয় জীৱনী এখন সম্পূৰ্ণ কৰিব পাৰি। \*

\* 'নগাঁও কলেজ আলোচনী'ত (১৯৬৭-৬৮) প্ৰকাশিত। এই আলোচনা যুগুত কৰোতে John A. Garraty ৰ গ্ৰন্থৰ (The Nature of Biography) প্ৰধানকৈ সহায় লোৱা হৈছে।

## ।। মানৱতাবাদী-দৰ্শনৰ ঐতিহ্য।।

মানৱতাবাদ, মানৱ-ধৰ্ম, মানৱ-প্ৰেম, মানৱিকতাবাদ আদি শব্দবিলাক আজিকালি আমি ইমান ঘনাই পঢ়িব—শুনিবলৈ পাওঁ বা ব্যৱহাৰ কৰোঁ যে সেই শব্দবিলাকৰ অৰ্থ বা তাৎপৰ্য বিচাৰ কৰিবলৈ যোৱাটো সময়ৰ অপব্যৱহাৰ বুলিহে ভাবে। আমাৰ সমাজত যেন সেইবিলাক শব্দ অতি স্বাভাৱিকভাৱেই ব্যৱহৃত হৈছে, এনেহে আমাৰ ধাৰণা হয়।

‘সৱাৰ উপৰে মানুহ সত্য তাহাৰ উপৰে নাই’—চণ্ডীদাসৰ বিখ্যাত পদফাকিৰ উদ্ধৃতি আমি ব্যৱহাৰ কৰিলেও, উপনিষদৰ ঋষিয়ে মানুহক ‘অমৃতস্য পুত্ৰাঃ’ বুলি সম্বোধন কৰি গ’লেও, বৈষ্ণৱ যুগত মানুহক পৃথিৱীৰ ভিতৰত সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ আসন দিয়াৰ উপৰিও ‘কুকুৰ, শূগাল, গৰ্দভৰো আত্মাৰাম’ বুলি উদাত্ত ঘোষণা দিলেও, এই জাতি-জাত-ধৰ্ম-বৰ্ণসঙ্কল ভাৰতৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনত মানৱতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গি এটা গঢ়ি উঠা নাই আৰু আগতেও গঢ়ি উঠা নাছিল। অতীতৰ যি ৰাম-ৰাজত্বৰ গুণ-গানত আমি পঞ্চমুখ, সেই ৰাম-ৰাজত্বত গৰ্ভৱতী সীতাৰ বনবাসৰ কথা এৰিও শূদ্ৰই তপস্যা কৰাৰ কাৰণেই ৰামচন্দ্ৰই নিজে শম্বুকক বধ কৰিছিল। ৰাম-ৰাজত্বত দাস-দাসীৰ কিনা-বেচা পূৰ্ণপয়োভৰেৰে হৈছিল আৰু বশিষ্ঠ, বিশ্বামিত্ৰ আদি ঋষিসকলে তপঃচৰ্যাৰ লগতে দাস-দাসীৰ ব্যৱসায়ো চলাইছিল।

সাম্প্ৰতিক যুগত গান্ধীজীয়ে আছিল মানৱতাবাদী আদৰ্শৰ বাহক, যি তথাকথিক নীচসকলক হৰিজন নাম দি তেওঁলোকৰ সামাজিক প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে গোটেই জীৱন চেষ্ঠা চলাইছিল। আমি কিন্তু বুদ্ধিমানৰ দৰে তেওঁক অৱতাৰী কৰিবলৈ চেষ্ঠা কৰিও বিফল হৈ ‘মহাত্মা’ কৰি ‘ক্ষুদ্ৰাত্মা’ সকলৰপৰা তেওঁক আঁতৰ কৰি পেলালোঁ, আৰু অকল গুলি কৰিয়েই ক্ষান্ত নাথাকি বছৰি বছৰি তেওঁৰ আদৰ্শক পৰ্যায়ক্ৰমে এনেভাবে হত্যা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰি দিলোঁ যে, কেইবছৰমানৰ ভিতৰতে হৰিজন শব্দটোৰ অধঃপতনতেই ক্ষান্ত নহৈ সৌ সিদিনাও হৰিজনক জীয়াই জীয়াই পুৰিও পেলোৱা হ’ল। আজি কালি যিবিলাকৰ মুখত গান্ধীজীৰ আদৰ্শ বা বাণীৰ বিষয়ে আঁঠে ফুটা শুনিবলৈ পোৱা যায়, তেনে সৰহ সংখ্যকেই মনে-প্ৰাণে মধ্যযুগীয়া জাত্যাভিমান বা তেনে কুসংস্কাৰৰ বোকাত পোত যোৱা। তথাপি জীৱনত নহলেও সাহিত্যত আমাৰ যি

এটা মানবতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰিচয় দেখিবলৈ পাইছোঁ সি প্ৰধানকৈ পাশ্চাত্য প্ৰভাৱৰ ফল।

গতিকে হিউমেনিজিম বা মানবতাবাদ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে আমি পাশ্চাত্যৰ আলোচনাৰ সহায় ল'ব লাগিব। হিউমেনিষ্ট বা মানবতাবাদী শব্দটোৰ প্ৰথম ব্যৱহাৰ হয় ষোল শতিকাত। ইউৰোপৰ ৰেনেচাঁ যুগৰ লিখক আৰু পণ্ডিতসকলক এই বিশেষণ দিয়া হৈছিল। কিন্তু মানবতাবাদ শব্দটোৱে নানা অৰ্থ বুজাব পাৰে। ইয়াৰ ভিতৰত মানৱ-কেন্দ্ৰ, মানৱ-সৰ্বস্ব অৰ্থ প্ৰকাশক দৰ্শনকে মানবতাবাদ দৰ্শন বুজোৱা হয়।

কাৰ্লিছ লেমণ্টে তেওঁৰ পাণ্ডিত্যপূৰ্ণ—The Philosophy of Humanism নামৰ সৃষ্টিত গ্ৰন্থত কুৰি শতিকাৰ মানবতাবাদৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ কৈছে.....“it is a philosophy of joyous service for the greater good of all humanity in this natural world and according to the methods of reason and democracy.”—এই স্বাভাৱিক জগতখনত মানৱ জাতিৰ মহন্তৰ কল্যাণৰ কাৰণে যুক্তি আৰু গণতান্ত্ৰিক পদ্ধতিৰ ভেটিত আগবঢ়োৱা সেৱানন্দৰ দৰ্শনেই হ'ল মানবতাবাদ দৰ্শন। তেওঁ লগতে কৈছে যে এই দৰ্শন অকল দাৰ্শনিক পণ্ডিতসকলৰ কাৰণে সৃষ্টি হোৱা দৰ্শন মাত্ৰ নহয়, ই সুখী আৰু কাৰ্যকৰী জীৱনযাপনৰ প্ৰতি আকাঙ্ক্ষাযুক্ত সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ চিন্তা আৰু কাৰ্যৰ ধাৰা। অতি-প্ৰাকৃত স্বপ্নৰাজ্যত বিশ্বাস নকৰিলেও এই দৰ্শনে মানৱ প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন দিশবিলাকক নিজৰ ভিতৰত আকোৱালি লৈছে। সত্য-শিব-সুন্দৰৰ সিদ্ধান্তত যুক্তিক প্ৰাধান্য দিলেও এই দৰ্শনে মানুহৰ আনুভূতিক ফলটোক ঠেলি ৰখা নাই। আজিৰ মানবতাবাদ দৰ্শনক বৈজ্ঞানিক মানবতাবাদ, গণতান্ত্ৰিক মানবতাবাদ আদি গুৰুত্ব অনুযায়ী বিভিন্ন আখ্যা দিব পাৰিলেও প্ৰকৃততে এই সকলো মানবতাবাদৰে দৃষ্টিভঙ্গী এক : যে মানুহে মাত্ৰ এটা জীৱনেই যাপন কৰিব পাৰে, আৰু জীৱনতে সেই সৃষ্টিমূলক আৰু আনন্দদায়ক কাম যিমান পাৰে সম্পন্ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগিব ; আৰু মানৱীয় সুখ আৰু আনন্দৰ শেষ বিচাৰক মানুহ নিজেই, তাত দেৱদেৱী বা কোনো অলৌকিক শক্তিৰ সন্মতিৰ অপেক্ষা নেথাকে, বা তেনে দেৱ-দেৱী আৰু অমৰ স্বৰ্গলোকৰ অৱস্থিতিও নাই। মানুহেই নিজৰ মেধা আৰু উদাৰ সহযোগিতাবেই পৃথিৱীতে শান্তি আৰু সৌন্দৰ্যৰে স্থায়ী আবাস গঢ়ি তুলিব লাগিব। মানবতাবাদী দৰ্শনে এই কথাৰ বাবে বাবে মানুহক সঁকিয়াই দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে যে—“Their only home is in this mundane world. There is no use in our searching elsewhere for happiness and fulfilment, for there is no place else to go. We, human be



ings, must find our destiny and our promised land in *the here and now*, or not at all. And humanism is interested in a future life, not in the sense of some fabulous Paradise in the skies, but as the on-going enjoyment of earthly existence by generation after generation through eternities of time."

*Corliss Lamont* : The Philosophy of Humanism বৈকা  
আখৰ এই প্ৰবন্ধ লিখকৰ।

১৪

যে 'এই ধূলি মাটিৰ পৃথিৱীখনেই মানুহৰ নিজাপী ঘৰ। আন ঠাইত আমি তৃপ্তি আৰু তৃপ্তি বিচাৰি যোৱাৰ কোনো লাভ নাই ; কাৰণ, যাবলৈ আৰু ঠাই নাযো। আমি মানুহে আমাৰ অদৃষ্ট আৰু আমাৰ কাম্য-ভূমি ইয়াতেই আৰু এতিয়াই বিচাৰি ল'ব লাগিব, নাইবা সেই আশাত পানী এচলু দিব লাগিব। মানৱতাবাদ অৱশ্যে ভৱিষ্যত জীৱনৰ প্ৰতিও আগ্ৰহী, কিন্তু সি কোনো কাল্পনিক স্বৰ্গৰ জীৱনত নহয়, অনন্তৰ বুকুত চামে চামে আহি থকা মানৱ সোঁতৰ পাৰ্থিৱ অৱস্থিতিৰ চলমান আনন্দ উপভোগৰ মাজত।' আগৰৱালাৰ কবিতাত মানৱতাবাদৰ এই মূল তত্ত্ব সুন্দৰকৈ প্ৰকাশিত হৈছে :

‘এই যে পৃথিৱী স্বৰ্গতো অধিক

মানুহৰ নিজাপী ঘৰ।’

অন্তহীন মানৱ সোঁতৰ মাজেদি কবি জীৱনৰ ভৱিষ্যত অৱস্থিতিত আস্থাবান :

‘আহিছে মানুহ গৈছে মানুহ

মানুহ ময়্যাপী জীৱ

মানুহ সোঁতৰ অন্ত নাইকিয়া

বুলিলে মৰত কিয়

মানৱী জন্ম দিয়া উটুৱাই

মানৱী কৰম সোঁতে....’

আকৌ—

‘আগত সন্ধিয়া দীঘলীয়া ৰাতি, বাটৰ পৰা নাই ওৰ....’

সেইদৰে,

‘দিনৰ পিছত সন্ধিয়া আহিছে খতিছে ভাগৰ দুখ

পৰিছে পাছত, আছেও আগত যুগৰ উপৰি যুগ.....’

বা,

‘কতনা কালৰ মানৱ সন্ততি আৰাধিছে বিয়াকুল’

আদি শাৰীত মানৱৰ জীৱন সোঁতৰ অখণ্ডতাৰ কথাকে কৈছে।

সি যি কি নহওক, এই মানৱতাবাদৰ ঐতিহ্য ইউৰোপত খৃঃ পূঃ পঞ্চম শতিকাৰপৰাই আৰম্ভ হৈছে বুলি জানিব পৰা যায়। মানৱতাবাদ বা হিউমেনিষ্ট শব্দটোৰ ব্যৱহাৰৰ কথা কোৱা নাই। অৰ্থাৎ খৃঃ পূঃ ৫ ম শতিকাৰ গ্ৰীক দাৰ্শনিক প্ৰটাগোৰাচৰ ৰচনাৰপৰা আৰম্ভ কৰি ছক্ৰেটিছ, এৰিষ্টটল আদিৰ ৰচনাত মানৱতাবাদ দৰ্শনক সমৰ্থন দিয়া ভালেমান উক্তি সমালোচকসকলে দেখুৱাইছে।

উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ ফৰাছী দাৰ্শনিক আগষ্ট কোঁট (Auguste Comte) নামৰ এজন বিখ্যাত মানৱতাবাদীৰ নাম আমি শুনিবলৈ পাওঁ। কোঁটে মানৱতাবাদী ৰহস্যবাদৰ সৃষ্টি কৰি মানৱতাবাদক ধৰ্মৰ ৰূপত থিয় কৰিছিল। এই ধৰ্মৰ লগত আনুষ্ঠানিক মাজুলিক কাৰ্য, পুৰোহিত, মন্দিৰ আদিৰো স্থান আছিল, কিন্তু মণিকূটত দেৱতাৰ ঠাইত মানুহক, মানুহৰ বিগ্ৰহক পূজাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল।

‘কৰা কৰা পূজা পাদ্য অৰ্ঘ্য লৈ

জয় জয় মানৱদেৱ’ চন্দ্ৰকুমাৰ

আগৰৱালাই এনে উক্তিৰ প্ৰেৰণা কোঁটৰ মানৱ-পূজাৰপৰাই সম্ভৱ পাইছিল।

পৃথিৱীৰ সকলো ধৰ্মতে মানৱতাবাদী ভাৱধাৰা নিহিত আছে। বুদ্ধদেৱৰ বাণী, কমফুচিয়াচৰ উক্তিসমূহত মানৱতাবাদৰ ঐতিহ্য সুস্পষ্ট। বাইবেলৰ অ’ল্ড টেষ্টামেণ্টৰ বিশেষকৈ দুটা খণ্ডক মানৱতাবাদৰ শ্ৰেষ্ঠ দলিল বুলি কোৱা হয়।

অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মত মানুহক জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে পাৰ্থিৱ সকলো বস্তুৰ ওপৰত স্থান দিছে। কিন্তু জীৱনৰ ক্ষণ-স্থায়িত্ব আৰু ইহলোকৰ ওপৰত গভীৰ অনাস্থাৰ মাজেদি মানৱতাবাদ দৰ্শনৰ লগত মৌলিক পাৰ্থক্য থাকিলেও বৈষ্ণৱধৰ্মৰ যোগেদিও এক প্ৰকাৰ ধৰ্মীয় মানৱতাবাদৰ (Religious Humanism) সৃষ্টি হৈছিল। বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ একমাত্ৰ উপাস্য দেৱতা মানুহৰূপী শ্ৰীকৃষ্ণহে আৰু তেওঁকেই ভগৱান স্বয়ং বুলি ঘোষণা কৰা হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ জীৱন আৰু কাৰ্য্যাবলীৰ যোগেদি মানৱপ্ৰেমৰ শিক্ষাই প্ৰধানকৈ দিয়া হৈছে। শত্ৰুৰ প্ৰতি সহনশীলতা, উদাৰতা, তেওঁৰ হাতত নিহত হোৱা শত্ৰুসকলকো ‘মুক্তি’ দান, বন্ধু-বান্ধৱ, আত্মীয়ৰ প্ৰতি ব্যৱহাৰ, পত্নীপ্ৰেমৰ গভীৰতা, গৃহস্থী জীৱনৰ কৰ্তব্য আৰু আদৰ্শ আদি কৃষ্ণলীলাৰ যিবিলাক আখ্যান কীৰ্তন-ভাগৱতত চিত্ৰিত সেইবিলাকৰ মাজেদি মানৱতাবাদৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ চানেকি দেখিবলৈ পোৱা যায়। ‘কীৰ্তনত’ উদ্ধৱক কোৱা শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিজ মুখৰ বাণী আধুনিক মানৱতাবাদৰ উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত যেন লাগে :

‘ব্ৰাহ্মণৰ চণ্ডালৰ নিৰিচাৰি কুল

দাতাত চোৰত যাৰ দৃষ্টি সমতুল

নীচত সাধুত যাৰ ভৈল এক জ্ঞান

তাহাকেসে পণ্ডিত বুলিয়া সৰ্বজ্ঞান।

বিশেষত মনুষ্যগণত যিটো নৰে  
বিস্মুবুদ্ধি কৰি সৰ্বদায় মান্য কৰে  
ঈৰষ্যা, অমুয়া, তিৰস্কাৰ অহঙ্কাৰ  
সৰে নষ্ট হোৱে তেৰে তাৰক্ষণে তাৰ।  
সকল প্ৰাণীত দেখিবকৈ আত্মসম  
উপায় মধ্যত ইটো অতি মুখ্যতম—।’

আকৌ--

‘কিৰাত কছাৰি                      খাছি গাৰো মিৰি  
যৱন কঙ্ক গোৱাল  
অসম মলুক                      ৰজক তুৰ্কক  
কুবাচ মেচ চণ্ডাল  
আনো পাপী নৰ                      কৃষ্ণ সেৱক  
সঙ্গত পবিত্ৰ হয়—’

অসমৰ সেই সময়ৰ ৰাজনৈতিক, সামাজিক, সাংস্কৃতিক আৰু ধৰ্মনৈতিক পৰিপ্ৰেক্ষিতত ইয়াতকৈ আৰু উদাৰতম মানৱতাৰ বাণী একো হ’ব নোৱাৰে। (বহুতে ‘পাপী’ বিশেষণটো আগতে উল্লেখ কৰা জাতিসমূহৰ ক্ষেত্ৰতো লগাই শ্লোকটোৰ ভুল ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈছে। দকৈ চালেই বুজিব পাৰি যে আন আৰ্য ধৰ্মৰ ভিতৰৰ পাপীসকলৰ কথাহে কৈছে। উল্লেখিত জাতি বা সম্প্ৰদায়সকল যিহেতু তেতিয়াও আৰ্যধৰ্মৰ বাহিৰত, সেই সকলকো বৈষ্ণৱধৰ্মৰ ভিতৰুৱা কৰি পৱিত্ৰ পুণ্যবানসকলৰ লগত সমান আসন দিয়াৰ মহান ইঙ্গিতহে ইয়াত প্ৰকাশ কৰিছে।)

সি যি কি নহওক, অকল বৈষ্ণৱধৰ্মই নহয়, পৃথিৱীৰ প্ৰচলিত বিভিন্ন ধৰ্মমতত যিমনেই মানৱতাবাদী ভাৱধাৰা পৰিস্ফুট নাথাকক কিয়, আজিলৈকে এই ধৰ্মসমূহৰ কোনো এটায়ো মানৱজাতিৰ মাজত ঐক্য আৰু সম্প্ৰীতি সাধন কৰিব পৰা নাই। বৰং তাৰ বিপৰীত ক্ৰিয়াহে আমি মানৱ-বুৰঞ্জীত দেখিবলৈ পোওঁ। কুৰি শতিকাৰ মাজভাগতো ধৰ্মক কেন্দ্ৰ কৰি এটা নতুন জাতি, এখন নতুন ৰাষ্ট্ৰ এই ভাৱততে গঠিত হৈ গ’ল। এইখিনিতে প্ৰচলিত ধৰ্মমতৰ দুৰ্বলতা আৰু মানৱতাবাদ দৰ্শনৰ সৱলতা, আৰু এই সৱলতাতে নিহিত হৈ আছে ভৱিষ্যত সম্ভাৱনাৰ কঠীয়া, যাৰ যোগেদি বিশ্বৰ জাতিসমূহক আৰু জাতিৰ ভিতৰৰ বিভিন্ন মানৱগোষ্ঠীক পাৰস্পৰিক ঐক্য আৰু সম্প্ৰীতিৰ ভেটিত ঠিয় কৰিব পৰা হ’ব। সম্প্ৰতি অসম তথা ভাৰতৰ ৰাজনৈতিক-সামাজিক অৱস্থাৰ পৰ্বতীত মানৱতাবাদী দৃষ্টিভঙ্গী গঢ়ি তোলাৰ জৰুৰী প্ৰয়োজনীয়তা অনস্বীকাৰ্য।\*

\*এই আলোচনাৰ প্ৰধান আধাৰ গ্ৰন্থ, *Corliss Lamont* অৰ *The Philosophy of Humanism*. নগাঁও কলেজ আলোচনীত প্ৰকাশিত। ৰচনাকাল সম্ভৱ ১৯৬৭-৬৮।

## ।। কলা আৰু সমাজ ।।

সাহিত্য, সঙ্গীত আৰু কলাবিহীন সমাজক বৰবৰ বুলি অভিহিত কৰা হয়। আদিম মানুহে আদিম অবস্থাৰপৰা আহি ক্ৰমে সমাজ জীৱন এটাত স্থিৰতা লাভৰ কাৰণে অনকুল-পৰিবেশ এটা পায়। ক্ৰমে মানুহে নিজস্ব সৌন্দৰ্যবোধৰ সহায়েৰে জীৱনৰ সকলো ফালকে চিকোণ আৰু সুন্দৰ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰে। তাৰ ফলত সৃষ্টি হ'ল মানৱ সংস্কৃতিৰ, সৃষ্টি হ'ল সংস্কৃতিৰ এক প্ৰধান অঙ্গ সুকুমাৰ কলাৰ।

মানৱ জাতিৰ অতীতৰ বুৰঞ্জীৰ সেই এটা দিনৰ কথা কল্পনা কৰোঁ। পশু-পক্ষীৰ মণ্ডহ বিচাৰি চিকাৰৰ সন্ধানত ঘূৰি-ফুৰা সেই মানুহটোৱে তাৰ ভোটা অস্ত্ৰপাটেৰে পছ এটাক আঘাত কৰিবলৈ গৈ ৰৈ গ'ল। সি সেই মুহূৰ্তত পাহৰি গ'ল তাৰ পেটৰ ভোকৰ কথা-তাৰ ঠাইত নতুন ভোক এটাৰ কথা সেইদিনা জানিব পাৰিলে। সেইটো হ'ল মনৰ ভোক। পছটোৱে চকুত ভয়ৰ দৃষ্টিৰে ডিঙি বেঁকা কৰি তালৈ চাই জাপমাৰি মুহূৰ্ততে অন্তৰ্ধান হ'ল। পছৰ যোৱাৰ ভঙ্গি, সেই চোৱাৰ ভঙ্গিটোৱে তাৰ মনত এক গভীৰ সাঁচ বহুৱাই গ'ল। সেই ৰূপটোৰ কথা পিছলৈ সি যিমানে ভাবিবলৈ ধৰিলে, সিমানে তাৰ ছাপটো মনত গভীৰ হৈ পৰিল। তাৰ লগৰীয়াবিলাকক তাৰ মনৰ সেই ৰূপটো কেনেকৈ প্ৰকাশ কৰি দেখুৱাব তাৰ উপায় চিন্তাত সেই মানুহজন মগ্ন হৈ পৰিল। তাৰ পিছত এদিন হয়তো মাটিত, হয়তো শিলত, তাৰ সেই ভোটা অস্ত্ৰৰ সহায়েৰে হৰিণাৰ গ্ৰীৱাভঙ্গি, গতিৰ চপলতা, কেইডালমান ৰেখাৰ মাজত জীৱন্ত হৈ উঠিল। মানুহৰ প্ৰগতিৰ বুৰঞ্জীত এটা নতুন অধ্যায়ৰ সৃষ্টি হ'ল। পৰ্বতৰ গুহা আদিত যিবিলাক প্ৰাচীন চিত্ৰৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় তাত নানা ধৰণৰ জীৱজন্তুৰ চিত্ৰ, সিহঁতৰ দেহভঙ্গি, যোৱাৰ গতি আদিৰ স্বাভাৱিক ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছিল। এইদৰে আদিম মানুহে সৃষ্টিৰ আনন্দ নিজে লাভ কৰিলে আৰু আনকো সেই আনন্দৰ ভাগ দিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। মানুহ হ'ল শিল্পী—সৃষ্টিকৰ।

এইদৰে অতীত কালৰ ইজিপ্ত বা মিচৰ, বেবিলন, চীনদেশ আৰু ভাৰতবৰ্ষত শিল্পৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ হ'ল। নৃতত্ত্ববিদ পণ্ডিতসকলৰ মতে প্ৰাচীন গিৰিগুহাৰ ছবিবিলাক হেনো মানুহৰ ব্ৰহ্মজালিক ক্ৰিয়া-কলাপৰ অঙ্গৰূপে ৰচিত হৈছিল। এই অতি প্ৰাকৃতৰ

ওপৰত বিশ্বাস বা সেই সম্পৰ্কীয় ঐন্দ্ৰজালিক ক্ৰিয়া-কলাপৰ বিশ্বাসৰপৰাই মানুহৰ আদিম সমাজত বিভিন্ন ধৰ্ম আৰু ধৰ্ম সম্পৰ্কীয় আচাৰ অনুষ্ঠান, ক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হয়। আৰম্ভণিতে অতি প্ৰাকৃতৰ ওপৰত বিশ্বাসৰ ফলতে এনে শিক্ষাৰ্চা যদিও আৰম্ভ হৈছিল, পিছলৈ সুদীৰ্ঘ কাল ধৰি বিভিন্ন দেশত ধৰ্মৰ অঙ্গস্বৰূপেই শিক্ষাকলাই প্ৰধানকৈ প্ৰসাৰ লাভ কৰে। প্ৰাচীন মিচৰত 'মামী' ৰাখিবৰ কাৰণে কাঠৰ বাকচ আৰু সেই 'মামী'ক থবৰ কাৰণে পিৰামিড সাজিছিল। গ্ৰীক আৰু ৰোমান সমাজত ধৰ্মবিশ্বাসৰ লগত জড়িত নানান দেৱদেৱীৰ মূৰ্তি ৰচিত হৈছিল। প্ৰাচীন ভাৰতীয় শিক্ষাই আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল শিল, মাটি আৰু ধাতু আদিত কটা নানা ধৰণৰ মানুহ আৰু পশুৰ মূৰ্তিৰ মাজেদি। এইদৰে ধৰ্মবিশ্বাসৰ মাজেদি শিক্ষাকলাই আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল যদিও ধৰ্মনিৰপেক্ষ শিক্ষাও গ্ৰীক, পাৰস্য, ক্ৰীট, ৰোম আদিত সৃষ্টি হৈছিল।

সাহিত্যৰ লগত সমাজৰ যি সম্পৰ্ক, শিক্ষাকলাৰ লগতো সমাজৰ এই একে সম্পৰ্কই। সকলোৰে মূলত মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধ। কবিয়ে যি ভাৱ বা অনুভূতি ৰূপ দিয়ে ছন্দেৰে, শিল্পীয়ে তাকে মূৰ্ত কৰে বৰ্ণেৰে, নৃত্যকাৰে নৃত্যমুদ্ৰাৰে, দেহৰ ছন্দেৰে আৰু স্থপতিয়ে শিলত হাতুৰীৰ মাৰেৰে। এইদৰে আদিম মানুহে সৃষ্টিৰ আনন্দ নিজে লাভ কৰিলে আৰু আনকো সেই আনন্দৰ ভাগ দিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। তেওঁলোকৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰকাশৰ মাধ্যম মাত্ৰ বেলেগ বেলেগ।

ভাৰতবৰ্ষই কলাক জীৱনৰ অঙ্গ হিচাপে লৈ আহিছে। প্ৰাচীন ভাৰতত শিল্পৰ কোনো মহান সৃষ্টিক বৈজ্ঞানিক কোনো আবিষ্কাৰৰ দৰেই এক উচ্চতৰ বাস্তৱতাৰ প্ৰকাশ (Revelation of the higher reality) বুলি ধৰি লৈছিল। যি পণ্ডিতে দৰ্শন শাস্ত্ৰৰ সূক্ষ্ম বিচাৰলৈ গৈ গভীৰ অধ্যয়নত লিপ্ত হৈছিল, সেই পণ্ডিতেই সমান গাভীৰে সঙ্গীতশাস্ত্ৰ তথা অন্যান্য কলাও অধ্যয়ন কৰিছিল। সৌন্দৰ্যতত্ত্ব সম্পৰ্কীয় ভাৰতীয় এখন প্ৰাচীনতম শাস্ত্ৰ বিষ্ণু-ধৰ্মোত্তৰত সঙ্গীত নৃত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ মাজত থকা গভীৰ অন্তৰঙ্গ সম্পৰ্কৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে।

শিল্পীসকলে যে নৈতিক, আধ্যাত্মিক আৰু মানসিক সকলো প্ৰকাৰে সৰ্বসাধাৰণতকৈ উচ্চ খাপৰ হ'ব লাগিব, সেই কথা আমি 'মানচাৰ শিল্প-শাস্ত্ৰ' গ্ৰন্থত শিল্পীৰ থাকিব লগীয়া আৱশ্যকীয় গুণৰাজিৰ উল্লেখৰপৰা বুজিব পাৰোঁ। এই শাস্ত্ৰমতে শিল্পীয়ে অথৰ্ববেদ, বজ্ৰিছ শিল্প শাস্ত্ৰ, বৈদিক মন্ত্ৰ জানিব লাগিব। তেওঁ নৈতিক চৰিত্ৰবান হ'ব লাগিব, নিজ পত্নীৰ প্ৰতি বিশ্বাসী, পৰনাৰীৰ সম্পৰ্ক ৰহিত, বিভিন্ন বিদ্যাত অৰ্থাৎ বিজ্ঞানত পাৰদৰ্শী হ'ব লাগিব।

প্ৰকৃততে প্ৰাচীন হিন্দুশাস্ত্ৰত সঙ্গীত, চিত্ৰ, স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যক বিদ্যা বা বিজ্ঞান হিচাপে লৈছিল। সেই অৰ্থত জ্যামিতি, ব্যাকৰণ, ন্যায়শাস্ত্ৰৰ দৰে সমান শাৰীৰ বিদ্যা

হিচাপে আৰু তাৰ উপৰিও ৬৪ কলাক সাধাৰণ (minor arts) কলা হিচাপে গণ্য কৰিছিল।

এই ৬৪ কলাৰ তালিকাখন এবাৰ চকু ফুৰালেই আমি বুজিব পাৰোঁ, কেনেকৈ জীৱনৰ প্ৰতিটো খোজতে, কলা-সৌন্দৰ্যৰ ৰেখাপাত কৰি উজ্জ্বলতৰ, মহিমাময় আৰু ঐশ্বৰ্য্য সমৃদ্ধ কৰি তোলাৰ চেষ্টা ভাৰতত চলাইছিল। সমাজ জীৱনে কলাৰ মাজেদি বিকাশ লাভ কৰি আহিছিল আৰু কলাই সমাজ জীৱনক সুন্দৰ আৰু বৰ্ণোজ্জ্বল কৰি তুলিছিল। গীত গোৱা, নচা, বাদ্যযন্ত্ৰ বজোৱা, আলপনা অঁকা, দাঁত, কাপোৰ বা দেহৰ বিভিন্ন অঙ্গত ৰং কৰা, শয্যা ৰচনা কৰা, চিলাই কৰা, ৰন্ধা-বাঢ়া, কঢ়ী বা ঢোল বজোৱা, ভাটো মইনা আদিক কথা কবলৈ শিকোৱা, মুখস্থ কৰিব পৰা ক্ষমতা সজ-আচৰণ আৰু ভদ্ৰতা-শিক্ষা, ডাঙৰকৈ স্পষ্ট উচ্চাৰণেৰে পঢ়া, ফুলৰ মালা ৰচনা, অলঙ্কাৰ আৰু প্ৰসাধনৰ ব্যৱহাৰ জনা, ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰা, কবিতাৰ ছন্দজ্ঞান, বিদেশী ভাষাজ্ঞান, এই সবলোবোৰেই ৬৪ কলাৰ ভিতৰত।

নৃত্য আৰু নাট্য বিদ্যা সম্পৰ্কত ভৰতমুনিৰ নাট্যাশাস্ত্ৰক পঞ্চম বেদ বুলি ধৰা হৈছিল। ইয়াৰ দ্বাৰাই ভাৰতীয় সমাজ আৰু সভ্যতাত কলাই কি অসামান্য স্থান অধিকাৰ কৰি আহিছে বুজিব পৰা যায়। অসমত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰত অকীয়া নাট, গীত আৰু নৃত্য আৰু চিত্ৰই কি স্থান অধিকাৰ কৰিছিল বা কৰি আহিছে, অসমৰ সমাজ সভ্যতা সংস্কৃতিত ইয়াৰ স্থান কি সেই কথালৈ লক্ষ্য কৰিলেই সমাজত কলাৰ স্থান সম্পৰ্কে আমাৰ ধাৰণা সুস্পষ্ট হ'ব।

সমাজ পৰিৱৰ্ত্তনশীল। যুগে যুগে নতুন আদৰ্শ, নতুন নতুন চিন্তাধাৰাৰ চাকনৈয়াই মানুহৰ মনক সমাজৰ মনক আন্দোলিত কৰি তুলিছে। ৰুচিৰ সলনি হৈছে। দৃষ্টিভঙ্গিৰ সলনি হৈছে। বিজ্ঞানৰ নতুন নতুন আৱিষ্কাৰে প্ৰাচীন ধ্যান-ধাৰণাক আমূল উৎপাতিত কৰি পেলাইছে। এই পৰিৱৰ্ত্তনটোৱে স্বাভাৱিকতে মানুহৰ সকলো ক্ৰিয়া-কলাপতো প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। মানৱ জাতিৰ সম্পদ, শিল্প-কলা, সাহিত্যতো আদৰ্শ আৰু ৰুচিৰ পৰিৱৰ্ত্তন হৈছে। শিল্প-কলা, সাহিত্যতো আদৰ্শ আৰু ৰুচিৰ পৰিৱৰ্ত্তন হৈছে। শিল্প-কলায়ে এই পৰিৱৰ্ত্তনৰ বাহক হৈছে বা এই বিলাকৰ যোগেদিয়ে সমাজত বিপ্লৱৰ সৃষ্টি হৈছে। আনহাতে ৰাজনৈতিক, সামাজিক বিপ্লৱেও শিল্প-কলাৰ জগতত ৰূপান্তৰ আনিছে। এইদৰে দেখা পাওঁ সমাজ জীৱন আৰু শিল্প-কলাৰ ওতঃপ্ৰোত সম্পৰ্ক; পৰস্পৰ অঙ্গাঙ্গী সম্পৰ্কত জড়িত। যুগৰ পৰিৱৰ্ত্তনে সাহিত্যকলাৰ ক্ষেত্ৰতে নানান মতবাদ বা সংহতিৰ (Isms) সৃষ্টি কৰিছে। সাহিত্যত বিশেষকৈ কাব্য সাহিত্যতে এই পৰিৱৰ্ত্তনটোৱে ইউৰোপৰপৰা আমাৰ সাহিত্যতো খলকনি তুলিছে। সেইদৰে চিত্ৰকলা, ভাস্কৰ্য্য আদি শিল্প-কলাৰ ক্ষেত্ৰতো নানান ভঙ্গাগঢ়া পৰিৱৰ্ত্তনৰ সৃষ্টি কৰিছে। ঘনবাদ বা

কিউবিজম্, অন্তৰঙ্গবাদ বা এক্সপ্ৰেছনিজম্, বহিৰঙ্গবাদ বা ইম্প্ৰেছনিজম্, দাদাইজম্ আদি 'বাদ', সমাজ মনৰ এই বিপ্লবৰে ফল।

সমাজ আৰু কলা সম্পৰ্কীয় আলোচনাত কলাৰ নগ্নতা তথা কলা আৰু স্ত্ৰীলতা সম্পৰ্কেও দুআষাৰ কোৱা প্ৰয়োজন। ভাস্কৰ্যৰ এক বিশিষ্টফাল অধিকাৰ কৰি আছে আদিৰসাত্মক কলাৰ ভাস্কৰ্যই। এনে এটা মন্দিৰ নাই য'ত এনে আদিৰসাত্মক মিলনৰ কলাৰ উদাহৰণ নাই। ভাৰতবৰ্ষত দৈহিক মিলনক আধ্যাত্মিক মিলনৰ প্ৰতিভূ হিচাপে ধৰা হৈছিল। আনন্দ কুমাৰস্বামীৰ ভাষাত, "প্ৰথম চাৰিচকুৰ মিলনৰপৰা আৰম্ভ কৰি পৰিণতিৰ আত্মবিশ্মৃতিলৈকে মানবপ্ৰেমৰ সকলো অবস্থাই আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্যযুক্ত" বুলি পৰিগণিত হৈছিল। গতিকে সাহিত্য আৰু কলাত নহয়, ধৰ্মৰক্ষেত্ৰতো যৌন ভাৱ-চিত্ৰৰ প্ৰতীকক গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। কিন্তু সেইবুলি দেহসৰ্বস্বতা বা ইন্দ্ৰিয় চৰিতাৰ্থতাই এই কলা-সাহিত্যৰ চৰম লক্ষ্য নহয়। আনহাতে প্ৰথম অবস্থাত ইউৰোপত খৃষ্টধৰ্মত মানবদেহক ঘৃণাৰ চকুৰে চোৱা হৈছিল। সেই কাৰণে মধ্যযুগীয়া খৃষ্টীয় ভাস্কৰ্যত দেহলালিতাক কুৎসিত কুৰূপ কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। অৱশ্যে ৰেনেচাঁৰ যুগত ইয়াৰ বিৰুদ্ধে তীব্ৰ প্ৰতিবাদ হৈছিল। আনহাতে গ্ৰীক আৰ্টত দেহ-সৰ্বস্বতাৰ ওপৰতে একমাত্ৰ গুৰুত্ব দিয়া হৈছিল। যামিনীকান্ত ৰায়ে তেখেতৰ প্ৰতিবাদীপু 'আৰ্ট ও আহিতাৰ্মি' গ্ৰন্থত এই বিষয়ে বিশদ আলোচনা কৰি দেখুৱাইছে যে ভাৰতীয় শিল্পত অন্তৰ্জগতক শ্ৰদ্ধা কৰিবলৈ গৈ বহিৰ্জগতক তুচ্ছ কৰি পেলোৱা নাই। ইন্দ্ৰিয় অতীন্দ্ৰিয়ৰ সমতা বা সামঞ্জস্য ভাৰতীয় শিল্পত ৰক্ষিত হৈছে। দেহৰ সীমাৰ মাজত দেহাতীতৰ অপৰূপ ৰূপ ফুটাই তোলাৰ সাৰ্থকতাই ভাৰতীয় শিল্পৰ বৈশিষ্ট্য।<sup>১</sup>

১। এই আলোচনাত সহায় লোৱা গ্ৰন্থসমূহৰ নাম প্ৰবন্ধৰ মাজতে উল্লেখ কৰি আহিছোঁ।  
বান-লুনৰ 'আৰ্ট এণ্ড মেন' গ্ৰন্থৰ নামো লগতে উল্লেখ কৰি থলোঁ।

আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ যোগে প্ৰচাৰিত। (১৯৫৮-৫৯)

## ॥ বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱাভাতুৰীত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ৰচনাৰ ঠাচ ॥

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ সময় হ'ল উনৈছ শতিকাৰ শেষ ভাগ (ইং ১৮৩৫-১৮৯৬ চন)।

‘অৰুনোদই’ কাকততে বৰুৱাৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয়। লুকাই চুৰকৈ ইংৰাজী শিকি পিচলৈ ইংৰাজীতে কিতাপো ৰচনা কৰিব পৰা হ'লগৈ। Assamese Marriage System আৰু Way to Health, এই দুখন তেখেতৰ ইংৰাজীত লিখা পুথি। Assam News নামে ইংৰাজী আৰু অসমীয়া দুয়োটা ভাষাত লিখা বাতৰি কাকত (সাপ্তাহিক) এখনৰ সম্পাদনাও তেখেতে কৰে। অভিধান লিখক, ব্যাকৰণ লিখক হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ নাম সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত সুপ্ৰতিষ্ঠিত। কিন্তু সাহিত্যিক হেমচন্দ্ৰৰ পৰিচয় সোমাই আছে দুখন পুথিত, —‘কানীয়া কীৰ্তন’ আৰু ‘বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী’। দুয়োখনতে সেই সময়ৰ সমাজখনৰ চিত্ৰ প্ৰায় ফটোগ্ৰাফিক।

নৈষ্ঠিক ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালৰ ল'ৰা হৈ ৰক্ষণশীল দদায়েকৰ আঁৰে ইংৰাজী শিকিবলৈ লোৱা হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা সেইযুগৰ প্ৰকৃত বিদ্ৰোহী আৰু বাস্তৱ দৃষ্টিভঙ্গিসম্পন্ন লোক। এই বিদ্ৰোহী মনোভাৱেই সাহিত্যত যেতিয়া প্ৰকটিত হ'ল, তাৰ নাম হ'ল, ‘বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱাভাতুৰী’। সেই কাৰণে কোৱাভাতুৰীৰ ৰচনাই অকল যে ‘কাটেই’ এনে নহয়, ‘ৰেপেও’। আন কথাত, কটা ঘাত চেঙাতেল দিয়ে। পিছৰ লিখকসকলৰ ওপৰত, ঘাইকৈ বেজবৰুৱাৰ ওপৰত, হেমচন্দ্ৰৰ প্ৰভাৱ, বিশেষকৈ তেওঁৰ ৰচনাৰ ঠাচৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। বেজবৰুৱাৰ ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপাত্মক ৰচনাৰ ঘাই প্ৰেৰণা বৰুৱাৰ ‘কোৱাভাতুৰী’ বুলি ক'লে বেছিকৈ কোৱা হ'ব নে কি? সম্ভৱ নহ'ব।

‘কোৱাভাতুৰী’ক কোনোৱে ধেমেলীয়া নাট, কোনোৱে উপন্যাসিকা আখ্যা দিছে। অৱশ্যে এখন দীঘলীয়া বিদ্ৰূপাত্মক ৰচনা বুলিলেও একো ক্ষতি নহ'ব। কিতাপখনৰ বেটুপাততে সংস্কৃত শ্লোক এটাৰ উদ্ধৃতিৰে বিষয়-বস্তুৰ বা লিখকৰ Motto ৰ এটা ধাৰণা দিছে। শ্লোকটোৰ অৰ্থ হ'ল, ‘শত্ৰুৰো গুণ গাবা, গুৰুৰো দোষ আচৰিবা’। লগতে অসমীয়া ফকৰা এফাঁকিও আছে;

‘বাহিৰৰ ৰং চং দেখিবলৈ ভাল  
ভিতৰৰ ভাগ কিন্তু নৰকৰ ঝাল।’



পাতনিত লিখিছে, ‘আমি জানিবা ইয়াত এটি চোলা যুগুত কৰি থৈছোঁ, সি যাৰে গাত খাই তেৱেঁই তাক পিঙ্গিৰ’।

ইয়াৰ পিছত ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমৰ সমাজখনক উবুৰিয়াই লৈ ডুবুৰা কটাৰীৰ চোকা আগটোৰে পিঠিখন আকুহিবলৈ লাগি গ’ল হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই। লগে লগে ওচৰৰ বাটি এটাত যতনাই থোৱা তেল-খাৰণি যেতিয়াই সেই কটাবিলাকত ঘাঁহি যাবলৈ ধৰিলে, দেদাউৰিত গগন তালফাল হ’ল! গোবিন্দ দেউ আতা সত্ৰাধিকাৰ, বৰগোহাঞি ফৈদৰ মৰ্কটেশ্বৰ ফুকন, চাহাবৰ বৰ খাটনিয়াৰ চিৰস্তাদাৰ ভণেশ্বৰ বৰুৱা, তিনিডালমান টিকনীৰে ঠাৰি লগা জাতিলাও যেন মুৰৰ তান্ত্ৰিক ব্ৰাহ্মণ বীৰেন্দ্ৰ বৰুৱা, দাৰোগা ইমামুদ্দিন, মিঃ ড্ৰিঙ্ক-ব্ৰাণ্ডি ইট-বেল চাহাব, চাহাবৰ হেডবাবুজন, হাতত ৰুদ্ৰসিংহ ৰজাৰ দিনৰে ফটা পাঁজি এখন লৈ ফুৰোৱা জ্যোতিৰী কোদালৰাম বৰদলৈ,—সমাজৰ এনে মুখীয়ালসকলৰ কোৱাভাতুৰীয়া ৰূপটোক এফালৰপৰা উদঙাই সকলো ভেদ ভোঁহাৰি যাবলৈ ধৰিলে এই সৰু পুথিখনত।

‘বাহিৰত তাৰ ৰং চং নাই কোনো মলি

ভিতৰৰ ফাল কিন্তু ছাই লিপা ফলি।’

জাতীয় জীৱনৰ সকলোবিলাক ফালেই যেতিয়া অৱনতিৰ চৰম সীমা পায়গৈ তেতিয়াই জাতিটো নিশ্চিহ্ন হোৱাৰ উপক্ৰম হয়, তেনে জাতিয়েই সহজে দাসত্বৰ বন্ধনত আৱদ্ধ হয়। সেই সময়ৰ অসমৰ ধৰ্মজীৱন, সমাজ-জীৱন আৰু ব্যক্তি-জীৱনক ভণ্ডামি আৰু অনৈতিকতাৰ ঘূণগুৰিয়ে এনেদৰে জৰাজীৰ্ণ কৰি তুলিছিল যে কেইজনমান নতুন পোহৰ পোৱা দেশপ্ৰেমিক তৰুণৰ অন্তৰত, দেশৰ ভৱিষ্যতৰ চিন্তাত ক্ষোভ আৰু বেদনাৰ আশ্ৰয়গিৰিৰ সৃষ্টি হৈছিল। জাতীয় জীৱনৰ এই দোষ দুৰ্বলতা কেৰোণবিলাক দূৰ কৰি, সমাজখন নিকা, সুস্থ, সবল কৰি গঢ়াৰ মহান উদ্দেশ্য লৈ তেওঁলোকে লেখনি হাতত ল’লে। ‘অৰুণোদই’ যুগতে ইয়াৰ সূত্ৰপাত হয় আৰু ‘জেনাকী’ যুগত এই প্ৰচেষ্টা সুসংবদ্ধ হৈ বেজবৰুৱাৰ হাতত পূৰ্ণ বিকশিত ৰূপ লয়। হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই আছিল প্ৰথম বাট দেখুৱাওঁতা। সেই কাৰণেই বৰুৱাৰ কলম এনে শাণিত-খাৰ হ’বলৈ বাধ্য হ’ল। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া এয়ে যে বৰুৱা ডাঙৰীয়াই অসমৰ সমাজখন একেলগে সামৰি লগা হৈছিল, সেয়ে সমাজৰ চুক-কাণ তন্ন-তন্নকৈ চালি-জাৰি চাবলৈ অৱসৰ নাছিল। সত্যনাথ বৰা ডাঙৰীয়াই কিন্তু ঘৰখনকে প্ৰধানকৈ চিকুণোৱাত লাগি গ’ল। সেই কাৰণে মজিয়াত পৰি থকা তামোলৰ বাকলি কেইটাও তেওঁৰ চকুৰপৰা সাৰি যাব নোৱাৰিলে। বেজবৰুৱাৰ হাতত এই সকলোবোৰ বিষয়-বস্তুৰে ব্যাপকৰ, সূক্ষ্মতৰ আৰু গভীৰতৰ ৰূপ লৈ অসমৰ সীমা পাৰ হৈ ভাৰতৰ তথা বিশ্বৰো বিভিন্ন সমস্যা অন্তৰ্ভুক্ত কৰি ল’লে। প্ৰেৰণা নিশ্চয় হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ।

‘কোৱাভাতুৰী’ আৰম্ভ হৈছে, ‘স্বৰ্গৰ দুৱৰী গোৱৰ্ধন-দেউ-আতাৰ চৰিত্ৰ’ এই

শিবোনামাৰে। প্ৰত্যেক সুকীয়া প্ৰসঙ্গতে যি প্ৰধান শিবোনামা আৰু পালি শিবোনামা ব্যৱহাৰ কৰিছে সেইবিলাক তীব্ৰ অৰ্থব্যঞ্জক আৰু বিদ্ৰূপাত্মক হোৱাৰ উপৰিও আলোচ্য বিষয়ৰ মৰ্ম প্ৰকাশক। আন দুই এটা এনে উদাহৰণ চাওকঃ—‘মাজেপ্তৰ চাহাবৰ কাছাৰি বৰ্ণনা, কঁঠাল-চুৰি-মৰ্কদমাৰ বিচাৰ, মহাজনৰ জৰিমনা।’ তাৰ পিছৰ অধ্যায়ত :—‘মহাজন মুকলি হৈ অহা, মৰ্কটেশ্বৰ ফুকনৰ মৃত্যু, আইচু-দেওৰ টান নৰিয়া, মহন্তে আগভাগ কৰা, আইচু-দেওৰ আৰু মহন্তৰ মৃত্যু’।

আকৌ, ‘ভেণেশ্বৰ বৰন্বাৰ চৰিত্ৰ। তেওঁৰ সভা-বৰ্ণনা। গোসাঁই দেউৰ সভালৈ গমন আৰু শাস্তালাপ।’ ইত্যাদি। এনে ব্যাখ্যামূলক ব্যাঙ্গাত্মক শিবোনামাবিলাকে আমাৰ কৌতুহলৰ সৃষ্টি কৰে আৰু বৰ্ণনীয় বিষয় পঢ়ি শেষ কৰাৰ পিছত সেইবিলাকৰ বিদ্ৰূপাত্মক ব্যঞ্জনাৰ আমাৰ মনত বিপৰীত আঘাতৰ সৃষ্টি কৰি অন্তৰত হাঁহিৰ খলকনি তোলে।

‘স্বৰ্গৰ দুবৰী গোৱৰ্ধন দেউ আতা’ শিষ্যৰ জীৱটি কেনেকৈ উদ্ধাৰ কৰি স্বৰ্গলোকলৈ ঠেলামাৰি সুমুৱাই দিব পৰা যায়, ‘প্ৰভুৱে সদায় তাকেহে চিন্তে’। তাকে কৰোঁতে তেওঁ কেতিয়াবা শিষ্যৰ ভাল বস্তু এটা দেখিলেই ‘সেই বস্তুটি ‘গ্ৰহণীয় ভাৱ’ কৰিবলৈ মহাপ্ৰভুৰ ইচ্ছা জনমে’। এবাৰ এজন শিষ্যৰ ভাল গাই এজনী থকা বুলি শুনি আতা ঈশ্বৰে গাইটিলৈ এনেহে ইচ্ছা কৰিলে যে, ‘তাকে নেপালে চাউল সিজোৱাই নহয়’। কথা শুনি শিষ্যজনো বিমোৰ! কাৰণ, ‘গৰু নিদিলে গোসাঁই ঈশ্বৰৰো ভোজন নহয়, গৰুজনীও মৰমৰ, দিবলৈ গাই নসয়।’

এই উক্তিবিলাকত ভোজনৰ লগত গৰুজনীৰ সম্পৰ্ক এনেভাবে জড়িত কৰি পেলাইছে যে ৰক্ষণশীল হিন্দুৰ সমাজৰ বিবেকত তীব্ৰ বিদ্ৰূপৰ চমতাৰ কোব দকৈ বহুৱাই যায়। অন্যধৰ্মীয় লোক এজনে এনে কথা লিখা হ’লে কিজানি কিতাপখনেই বাজেয়াপ্ত কৰিবলৈ আন্দোলন চলিলেহেঁতেন!

গোৱৰ্ধন দেউৰ কীৰ্তি ইমানতে শেষ নহয়। মৰ্কটেশ্বৰ ফুকনৰ নিঃসন্তান গাভৰু-পত্নী গাভৰু-দেউলৈও তেওঁৰ বিশেষ অনুগ্ৰহ হৈছিল। তেওঁক শিষ্যা কৰি লৈ ধৰ্মৰ ‘পৰমার্থৰ মৰ্ম’ বুজাবলৈ ফুকনৰ ঘৰতে বৃন্দাবন পাতি ‘বন্ত্ৰহৰণকে আদি কৰি মান-ভঞ্জনলৈ লাহে লাহে সকলো লীলা সাজকৈ দেখালে।’

এদিন হঠাতে ফুকনদেৱে মানৱী-লীলা সামৰিলত ‘আইচু-দেওৰ ৰাম-ৰাজ্য হ’ল।’ ইয়াৰ পিছত আইচুৰ টান নৰিয়া হোৱাত মহন্তই নাম-কীৰ্ত্তনত ফল নোপোৱা দেখি অন্য দেৱী-দেউক পূজা, কুঁচিয়া, গাহৰি, ফটিকাৰে (ভকতীয়া নাম যথাক্ৰমে প্ৰভুৰ লাখুটি, কঠিয়াতলীয়া গোৱিন্দ, ভকতিৰ ৰস।) পূৰ্ণ সেৱাও কৰিলে, জ্যোতিষীক চোৱাই দান-দক্ষিণাও কৰিলে, কিন্তু ফটিকা থকাৰ কাৰণে ডাক্তৰী দৰৱ হ’লে নুখুৱালে। ফলত গাভৰুৱে চকু মুদিলে আৰু সেই দুখতে গোসাঁয়েও দেহত্যাগ কৰিলে। এই

কাহিনীৰো লগে লগে অন্ত পৰিল।

কাহিনীত গোসাঁইক নামক আৰু ফুকননীক নায়িকা কৰি বাকী চৰিত্ৰ আৰু ঘটনাবিলাক জোৰা লগাই সেই সময়ৰ সমাজৰ বাহিৰৰ ৰং চং আৰু ভিতৰৰ কোৰাভাডুৰীয়া ৰূপটো ফুটাই তুলিছে। সমাজৰ মুখীয়াল শ্ৰেণীৰ কোনোৱে তেওঁৰ হাতৰপৰা মূৰ-পোলোকা দি যাবপৰা নাছিল। নতুনকৈ চৰকাৰী খিতাপ লৈ চাহাবৰ প্ৰিয়পাত্ৰ হোৱা ভণেশ্বৰ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰৰ লগত খাপখোৱাকৈ তেওঁৰ নামকৰণো হৈছে। ‘গাওবুঢ়া’ আৰু ‘বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যত অসমৰ সমাজৰ চিত্ৰ’ এই দুই আলোচনাত এনে শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। ভণেশ্বৰো তেনে শ্ৰেণীৰ লোকৰে প্ৰতিনিধি। এই চৰিত্ৰ সম্পৰ্কত বৰুৱাদেৱে লিখিছে, “আমাৰ দেশৰ মানুহবিলাক খাটনি-নাটনিত বৰ পটু, আৰু যেনে মাছ দেখে, তে নে জাল গাঁথিব পাৰে।” আমাৰ জাতীয় চৰিত্ৰৰ স্বৰূপটো ইমান অন্তৰঙ্গভাৱে হেমচন্দ্ৰইহে প্ৰথমে চিনি পাইছিল।

ভণেশ্বৰক আমি দেখিবলৈ পাওঁ বৰচ’ৰাত ‘এযোৰ জাঁপ পাটীডৰাত একাঁঠুমান ওখ এটা বৰ গাৰু লৈ কিলিং নৈৰ বালিত বৰ ঘৰিয়ালটোৰ দৰে পৰি থকা’ অৱস্থাত। ‘পাৰিষদ বা তোষামোদকাৰীসকলে তেওঁক চাৰিওফালে শ-ক শগুণৰ দৰে বেঢ়ি আছে।’ এই পাৰিষদসকলৰ কাম হ’ল সকলোসময়তে ডাঙৰীয়াক তোষামোদ কৰা আৰু লগতে পৰিনন্দা পৰচৰ্চা কৰা। তেওঁলোকৰ নিন্দাৰ পাত্ৰৰ ভিতৰত সেইসময়ত স্কুলত পঢ়া ছাত্ৰসকলো আছিল। কাৰণ ছাত্ৰসকলে কয়, ‘মিছা কোৱা, ভেঁটী-খোৱা, ব্যভিচাৰ কৰা, এইবোৰহে পাপ’—বিধুতিয়ে খোৱাটো হেনো পাপ নহয়। আন এজন পণ্ডিতে কাল্পনিক শাস্ত্ৰৰ প্ৰমাণ দি নিজে গঢ়া গ্লোক মাতিছে, ‘স্কুলে নিস্কুলো ভৱেং’— আজিৰ ইংৰাজী শিক্ষাই সকলোকে ‘কৃষ্টায়ন’ কৰিব, সকলোৰে কুল নষ্ট কৰিব। কাৰণ সিহঁতে নাজানে যে তিনিটা সন্ধ্যা যি উপাসা কৰে কোনো পাপেই তাৰ ওচৰ চাপিব নোৱাৰে।

এই আলোচনাৰ মাজতে গোৱৰ্ধন দেউ গোসাঁই গৈ ওলোৱাত ডেকা-শিষ্য আৰু গোসাঁইৰ মাজত শাস্ত্ৰৰ অপূৰ্ব ব্যাখ্যা আৰম্ভ হ’ল এনেদৰে :

ভকত—পৰমেশ্বৰৰ হাত কেইখনি ?

গো—ভগবন্ত: চতুৰ্ভুজ, চাৰিখন: হাত।

ভকত—.....পাচে কৰতখনি নো ক’ত নয় ?

গো—....‘কৰত বজাৱত বেগু’, কৰত....কাষলতিৰ তলত লয়।’

ইয়াৰ পিছত বীৰেন্দ্ৰ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰ। বৰুৱা এজন ‘বিশিষ্ট ব্ৰাহ্মণ’, ‘তন্ত্ৰৰ মতে বামাকালীৰ উপাসক’, মাজনিশা পঞ্চমকাৰৰ (মদ, মাংস, মীন, মুদ্ৰা(ভজামাহ-চাউল), মৈথুনঃ) উপাসক ; দিনত সভাত বৈষ্ণৱমতধাৰী। তেওঁৰ বৰ্ণনা হ’ল, ‘মাজত তিন ডালিমান টিকনিৰে সৈতে তেওঁৰ মুৰটি ঠাৰিলগা জাতিলাউটি যেন দেখা যায়, ললাটত

বক্ত-চন্দনৰ তিলক, তাৰ ওপৰত গজা-মুস্তিকাৰ ত্ৰিগুৰু (ৰেখা) এনে হে ডাঠকৈ লিপে যে নিলগৰপৰা দেখাত নৈৰ গৰাত খুম-মৰা ভতৰাৰ কপাল বুলি ভ্ৰম জন্মিব পাৰে, তেওঁৰ সমান শুচি আৰু ধৰ্মী লোক জগতত নাই; তেওঁৰ ঘৰত বাজে আন সকলো অনাচাৰী আৰু পতিত। এই কাৰণে সূৰ্য্যদেৱতা পাটত থাকে মানে তেওঁ কাৰো ঘৰত জল গ্ৰহণো নকৰে। আনকি শূদিৰে অনা পানীৰো ব্যৱহাৰ নাই’।

‘আইচুৱে (ফুকননী) গোসাঁইৰ ওচৰত শৰণ লোৱাৰ আগতে এই বীৰেন্দ্ৰ পুৰুষেই ৰাতিটো নিৰ্জন ঘৰত জাৰিফুকি আইচুৰ গাৰ বীৰা কিছুদিনলৈ খেদাইছিল। শৰণ লোৱাৰ পাছত তেওঁৰ সান্দহ খোৱা বাতি তল যোৱাত বাৰীৰ পাটটা কঁঠাল ছিঙ্গি নি গোসাঁইৰ নামঘৰৰ মুখত মনে মনে থৈ গোসাঁইৰ বিৰুদ্ধে বাৰীৰ পাটটা কঁঠাল-চুৰিৰ এজাহাৰ দিলে থানাত।

থান্দৰ দাৰোগা ইমামুদ্দিনে গোসাঁই আৰু ডকতক বান্ধি থানালৈ নি এৰাতি গাৰদত থৈ পিচদিনা, ‘চুৰত হালত’ ‘চুৰি’ সপ্ৰমাণ হোৱা ‘ৰায়’ লিখি দাৰোগা চাহাবে মহাজনক ‘ছজুৰলৈ’ ‘চোফৰ্দ’ কৰিলে।’

এই দাৰোগাচাহাৰ চৰিত্ৰনো কেনেকুৱা? একেই, ‘কোৱাভাতুৰী।’ ‘ৰোজ্জনাম্‌চাত’ অনায়াসে চহী কৰিবপৰা বিদ্যাৰ অধিকাৰী দাৰোগা ইমামুদ্দিন। দিনটোত আদ্-পাঁচবাৰ তেওঁ নামাজ পঢ়ে, বাওঁহাতৰ পৰা ‘তচ্‌বী’ (মালা) সদায় নুগুচে, কেবল কোৰাণৰ ‘ফাল’ (মঙ্গল বা গণনা) চায়ে তেওঁ চোৰ ধৰে। ‘ফালে’ যাক চোৰ বোলে, ‘সি নিৰ্দোষী হ’লেও তাৰ নিস্তাৰ নাই’।

ইয়াৰ পিছত মিঃ ড্ৰিন্ক-ব্ৰাণ্ডি ঈট বেলচাহাৰ (Mr. Drinkbrandy Eatwell) বিচাৰৰ বিৱৰণ, কাছাৰীঘৰৰ বৰ্ণনা আদিত সেইসময়ৰ কাছাৰীঘৰৰ ভিতৰখনৰ স্বচ্ছ চিত্ৰ। পিছৰ লিখকসকলৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ ‘গাঁওবুঢ়া’ত আৰু বৰদলৈদেৱৰ ‘মিৰি-জীয়াৰী’ত আমি কাছাৰীঘৰৰ এনে বৰ্ণনা পঢ়িবলৈ পাওঁ। চাহাব অহাৰ আগলৈকে উকীল, মুস্তিয়াৰ, আমোলাসকলৰ মানসিক আৰু দৈহিক অৱস্থাৰ ধেমেলীয়া বৰ্ণনা ইয়াত দিছে।

কাছাৰীঘৰৰ আচামী খোৱা কোঠাত সুমুৱাই থোৱাৰ ভয়ত কঠাগত প্ৰাণ গোসাঁইৰ মুখত বৰকান্দাজৰ লগত হোৱা কথা-বতৰাত ব্যৱহাৰ কৰা বিকৃত হিন্দী (“বাপু! হামি দুখীয়া মহাজন.....গৃহস্থবস্ত্ৰ তোমকো কুচল কৰেগা।”) আৰু ভোজপুৰীয়া বৰকান্দাজৰ উত্তৰত, (“তৌ ক্যা গৃহস্থ-বস্ত্ৰ গৃহস্থ-বস্ত্ৰ কহত হ.....”) হাঁহিৰ সৃষ্টি কৰিছে।

ডেকা অসমীয়া হেড় কেৰাণীয়ে ‘ঠেঙ্গা-কুৰ্তি পিন্ধে, জাতি-ভেদ নেমনে..মাতৃ-ভাষা কবলৈ অলপ লাজ পায়, বঙ্গালী কথাৰ লগত ইংৰাজী মিহলাই ক’ব পাৰিলেই পুৰুষালি হয় বুলি ভাবে।’ আনহাতে তেওঁৰ কুসংস্কাৰ ইমান বেছি যে ল’ৰাৰ নৰীয়া

হ'লে খেতৰৰ মন্ত্ৰ বিচাৰে, ফেঁচা চালত পৰিলে বৰ সৰাহ কৰে, ইত্যাদি।

মিঃ ষ্টেবেল চাহাবৰ আদালতত কঁঠাল চুৰিৰ মৰ্কদমাৰ বিচাৰৰ দৃশ্যও সমানে হাস্যকৰ। চাহাবে নামঘৰকো কাছাৰীলৈ মাতিবলৈ নিৰ্দেশ দিছিল। যি কি নহ'ক, পাঁচটা কঁঠালৰ বাবদ এটকা জৰিমনা অনাদায়ে এবছৰ ফাটেকৰ ছকুমেৰে মৰ্কদমা শেষ হ'ল।

'গাঁওবুঢ়া' নাটৰ বিচাৰৰ দৃশ্য আৰু 'মহৰী' নাটৰ চাহাব-মহৰী-কেৰাণীৰ কথা-বতৰাৰ দৃশ্যৰ লগত 'কোৱাভাতুৰী'ৰ বিচাৰৰ এই নাটকীয় অংশৰ তুলনা কৰিব পাৰি।

একেবাৰে শেষৰ অধ্যায়ত মৰ্কটেশ্বৰ ফুকনৰ মৃত্যু, মহাজন আইচুৰ মিলন আৰু মৃত্যুৰে কোৱাভাতুৰীৰ কাহিনীৰ কৰুণ সমাপ্তি ঘটিছে।

কোৱাভাতুৰীত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ঘৰুৱা শব্দৰ প্ৰচুৰ ব্যবহাৰ, জতুৱাঠাচৰ ব্যবহাৰ আদি পিছৰ লিখকসকলৰ চানেকীস্বৰূপ আছিল। বৰ্ণনীয় বিষয়টো চিনাকি উপমা, উপমানৰ সহায়ত চিত্ৰময় কৰি পাঠকৰ আগত দাঙি ধৰিবপৰা গুণটো পিছৰ কালত বেজবৰুৱাই সহজে আয়ত্ত কৰি লোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। এই গুণটো হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ৰচনা-ৰীতিৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। ভগ্নেশ্বৰ বৰুৱা বৰচ'ৰাত গাৰুত আঁউজি পৰি থকা অৱস্থাটো বৰ্ণনাৰে জীৱন্ত কৰিবলৈ গৈ তেওঁ উপমা দিছে, কিলিং নৈৰ বালিত পৰি থকা বৰ ঘৰিয়ালটোৰ দৰে! সেইদৰে ভগ্নেশ্বৰৰ সাজ-পাৰৰ নিখুট বৰ্ণনা চাওক,—‘পিন্ধনত আটকধুনীয়া মেজাঙ্কৰীৰ এসেৰ সূতাৰ যোৰ ভঙা বৰচুৰীয়া, মূৰত মালতীফুলৰ চাকি সমন্বিতে উধুনীয়া খোপা, তাৰ ওপৰত খেকেৰুপটীয়া পাগ, কপালত আঁৰে চাউল বটাৰে মিহলি জাতি-চন্দনৰ ৰেঘা।’ সেই ৰেঘা কেনেকুৱা?—‘সাক্ষাৎ এটি গৰু-বাট।’ এই অপূৰ্ব সাজত চাহাবৰ ওচৰত তেওঁ যেতিয়া থিয় হ'ল, তেওঁক দেখিবলৈ কেনেকুৱা হৈছিল?—ঠিক এটি ধানখেৰৰ মেজিৰ দৰে। সেইদৰে গোৱৰ্ধন আতাই শৰাইত আগবঢ়াই দিয়া মালাধাৰ, ‘মেৰবান্ধি থকা ঢোৰা সাপটি যেন।’

‘পোনপটীয়া কথাকে বেঁকাকৈ, বাছকবনীয়া শব্দৰ আৰিয়া জ্বলাই জকমকীয়া কৰা’—বেজবৰুৱাৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ এই বৈশিষ্ট্যও হেম বৰুৱাৰ ৰচনাতে প্ৰথম দেখিবলৈ পাওঁ। যেনে—‘সূৰ্য্য দেৱতা পাটত থাকে মানে তেওঁ (বীৰেন্দ্ৰ বৰুৱা) কাৰো ঘৰত জল গ্ৰহণ নকৰে।’ এনে দ্ব্যৰ্থবোধক প্ৰচ্ছন্ন ব্যঙ্গযুক্ত উক্তিৰ উদাহৰণ আমি বেজবৰুৱাৰ ৰচনাতো দেখিবলৈ পাওঁ। যেনে—‘ৰাতিৰাম দৈৱিক শক্তিৰ লোক আছিল। অন্ততঃ তেওঁৰ চকুযোৰ। তেওঁৰ এই দৈৱিক শক্তি দেখি তবধ মানি অতি সন্তুষ্ট হৈ প্ৰমত্তসিংহ ৰজাই তেওঁক হাতে-ভৰিয়ে পিন্ধিবলৈ দুডাল লোৰ শিকলি ৰাজপ্ৰসাদ স্বৰূপে বাঁটা দিয়ে।’ (মিলাৰামৰ আত্মজীৱনী)

বৰুৱাদেৱৰ ‘কোৱাভাতুৰী’ৰ তেনে আন উদাহৰণ হ'ল :

গোসাঁই-দেউ ‘বাক্-সিধ’, যি বোলে সেয়ে হয়। এবেলি এজন ভকতে কিবা

দাই কৰাত 'হতশ্ৰীহো' বুলি তাক শাও দিছিল, গোসাঁইদেউৰ সেই 'বৰ্জবাহিক' পৰিবৰণৰা ভকতজনে ডেৰকুৰি বছৰ মাথোন টানিলে।

খিচিৰি ভাষাৰ সৃষ্টি কৰি (হিন্দী, অসমীয়া, ইংৰাজী, বঙলা আৰু ভকতীয়া ভাষাৰ খিচিৰি) হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰাৰ চানেকি পিছৰ যুগৰ লিখকসকলেও—বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা, আৰু বৰ্তমানৰ শ্ৰীযুত মিত্ৰদেৱ মহন্ত আদিয়েও গ্ৰহণ কৰিছে। অৰ্থৰ বিকৃত ব্যাখ্যা, ভুল ব্যাখ্যা, নতুন অৰ্থৰ ব্যৱহাৰ, শাস্ত্ৰৰ পদৰ ভুল ব্যাখ্যা আদিৰ যোগেদি হাস্যৰস সৃষ্টিৰ উদাহৰণে প্ৰথমে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱায়ে দেখুৱায়; পিছত বেজবৰুৱাই এই কৌশলৰ ব্যাপক প্ৰয়োগ কৰে। 'গোসাঁইৰ মকৰ-কুণ্ডল' (কেকোৰা), 'গোসাঁইৰ লাখুটি (কুচীয়া)', 'ভগৱানৰ তৃতীয় অৱতাৰৰ বংশৰ মঙ্গল' (গাহৰীৰ মঙ্গল) আদি উন্নত নামকৰণৰ চেষ্টায়ো পাঠকক হাঁহিৰ সমল দিয়ে।

মুঠতে হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ ৰচনাৰ ঠাচ তীব্ৰ বিদ্ৰূপাত্মক, যাক ইংৰাজীত 'চেটয়াৰ' বোলা হয়। ক'তো সহানুভূতিৰ ছিটিকণি এটাও পাবলৈ নাই। কাল্পনিক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি ঘটনাৰ লগত সংযুক্ত কৰিলেও বৰুৱাৰ ৰচনা প্ৰধানকৈ আৱিষ্কাৰধৰ্মীহে, সৃষ্টিধৰ্মী নহয়। আনহাতে বেজবৰুৱাৰ হাস্যৰস কিন্তু প্ৰধানকৈ সৃষ্টিধৰ্মীহে। বেজবৰুৱাৰ ৰচনাত সহানুভূতিৰ অংশ সৰহ, সেয়ে পাঠকৰ তেওঁ বেছি আপোন, কাৰণ তেওঁ নিজকে সেই মানুহবিলাকৰে, সেই সমাজখনৰে এজন বুলি ধৰি নিজকো হাঁহে। বিদ্ৰূপাত্মক ৰচনা সৰবৰহী হ'ব নোৱাৰে, সেই কাৰণে বৰুৱাক পাঠকে সোনকালে পাহৰিলে।

বহুক্ষেত্ৰত হেমচন্দ্ৰৰ হাস্যৰস স্থূলতা দোষত দূষিত, সংযমহীন, অমার্জিত আৰু বিৰক্তিদায়ক। অবশ্যে কপটতা, ভণ্ডামিৰে ভৰা সমাজখন নিকা কৰি তুলিবলৈ হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা উদ্বিগ্ন হৈ উঠিছিল আৰু তেনে কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ নিৰ্মম আৰু জধলা হ'বলৈ বাধ্য হৈছিল, নহলে স্থূল-বুদ্ধিৰ সেই সমাজখনৰ ডাঠ ছাল সহজে ভেদ কৰিব নোৱাৰি। পিছলৈ সেই সমাজজীৱনৰ ভালেখিনি শুধৰনি হৈছিল বাবেই বেজবৰুৱাৰ ৰচনাত বিদ্ৰূপৰ তীব্ৰতা হ্ৰাস পাইছিল।\*

\*১৯৫৫ চনত লিখা মূল প্ৰবন্ধটো ১৯৫৬ চনৰ 'নগাঁও কলেজ আলোচনী'ত প্ৰকাশিত হৈছিল। বৰ্তমান ঠায়ে ঠায়ে নতুন সংযোজন কৰা হৈছে।—লিখক

।। ‘উপমা নিদিওঁ মই’ :

সাহিত্যত উপমাৰ স্থান।।

সাহিত্যত উপমা সাদৃশ্য বা তুলনাত ওপজা অলঙ্কাৰসমূহৰ ভিতৰৰ এক প্ৰধান অলঙ্কাৰ। উপমাৰ অৰ্থ দুই প্ৰকাৰৰ। এটা অৰ্থত উপমা এক অলঙ্কাৰ বিশেষ, আনটো অৰ্থত উপমা বুলিলে তুলনাৰপৰা ওপজা আন সকলো অলঙ্কাৰকে বুজায়। ‘উপমা কালিদাসস্য’ বুলিলে উপমা, উৎপ্ৰেক্ষা, ৰূপক, সমাসোক্তি, নিদৰ্শনা, অতিশয়োক্তি আদি সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কাৰসমূহক বুজায়। ইয়াৰ ভিতৰত উপমাই প্ৰধান বা মূল অলঙ্কাৰ আৰু বাকীবিলাক উপমাৰে বিভিন্ন ৰূপ। সেই কাৰণেই প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিক অপ্যয় দীক্ষিতে উপমাক এজনী নটীৰ লগত তুলনা কৰিছে,—যি কাব্যৰ ৰঙ্গমঞ্চত বিবিধ ভূমিকাত অভিনয় কৰি ৰসিকসকলৰ চিত্ত বিনোদন কৰে।

উপমা আৰু অলঙ্কাৰ, এই শব্দ দুটাৰ প্ৰয়োগ ঋকবেদৰপৰাই থকা বুলি জনা যায়। উপমাৰ কাৰ্য অলঙ্কৃত কৰা বুলি স্বীকাৰ কৰা হৈছে। তথাপি আৰ্যযুগত উপমাক অলঙ্কাৰ বুলি ধৰা হোৱা নাছিল। ছন্দশাস্ত্ৰ বেলেগ শাস্ত্ৰ হিচাপে আৰ্য যুগতে সৃষ্টি হৈছিল, কিন্তু সুকীয়া শাস্ত্ৰ হিচাপে অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰৰ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। উপমাক অলঙ্কাৰ বুলি নধৰাৰ কাৰণো সেয়ে। আচাৰ্য দণ্ডীৰ কাব্যাদৰ্শ নামৰ গ্ৰন্থখনেই অলঙ্কাৰসম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থৰ ভিতৰত আটাইতকৈ পুৰণি বুলি জনা যায় (৬ষ্ঠ শতিকাত)। অন্যতম কাব্যালঙ্কাৰ হিচাপে উপমাক নধৰিলেও উপমা, উপমাৰ অন্য অঙ্গ উপমান, উপমিত আদিৰ কথা যাস্কমুনিৰে নিৰুক্তত, পাণিনিৰে ব্যাকৰণত আৰু পতঞ্জলীয়ে মহাভাষ্যত আলোচনা কৰাৰ কথা পোৱা যায়। অষ্টম শতিকাত বামনে উপমাকে প্ৰধান অলঙ্কাৰ বুলি ধৰি লৈ আন অলঙ্কাৰৰ কথা আলোচনা কৰিছিল। চমুকৈ এয়ে উপমাৰ ইতিহাস।

আমাৰ সাধাৰণ কথা-বতৰাৰ মাজতো স্বাভাৱিকভাৱেই উপমাৰ ব্যৱহাৰ কৰি আহিছোঁ। অকণমান কেঁচুৱা এটাৰ বৰ্ণনা দিওঁতে কওঁ,—ফেহুঁয়েন বগা, কপাহৰ জোলা যেন কোমল। ধুনীয়া কইনা এজনীৰ গাৰ বৰণৰ কথা কওঁতে উপমা দিওঁ,—কেঁচাহালধিৰ বৰণ, সৰিয়হৰ ফুল যেন গাৰ ৰং, ইত্যাদি। আমি বৰ্ণনীয় বস্তুবোৰৰ ৰূপ-গুণ আদি ‘অতি’, ‘বৰ’ আদি বিশেষণ পদ লগায়ো সম্পূৰ্ণ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰা হওঁ, সেইবিলাকক চিত্ৰ-ৰূপময় কৰি তোলাৰো স্বাভাৱিক আকাংখা এটা সহজেই আহি পৰে।

কওঁতাই এনে অবস্থাত দুয়োটা বস্তু একেলগে দেখিছে (অৰ্থাৎ সৰিয়হ ফুল আৰু কইনাজনী, ফেইখিনি আৰু কেঁচুবাটো) আৰু শুনোতাৰো চকুত দুয়োটা বস্তু উজ্জ্বল চিত্ৰৰূপময় হৈ ধৰা দিছে। এইদৰে, এইচ কডবেলৰ ভাষাত, “সাধাৰণ মানুহেও উদ্ভেজনাৰ মুহূৰ্তত উপমা ৰূপকৰ আশ্ৰয় লয়।’ গতিকে কবি সাহিত্যিকৰ ক্ষেত্ৰত যেতিয়া গভীৰ আবেগ অনুভূতিয়ে তেওঁ লোকক আন্দোলিত কৰে, তেতিয়া এই প্ৰভাৱ আৰু গভীৰ হ’ব।

স্বাভাৱিকতা আৰু সংযমৰ ঔচিত্য ৰক্ষা কৰি ব্যৱহাৰ কৰিলে সাহিত্যকো উপমা আদি অলঙ্কাৰেৰে উজ্জ্বল, চিত্ৰময়, সুন্দৰ কৰি তোলে। এই উপমা আদি অলঙ্কাৰে একেলগে দুটা চিত্ৰ আমাৰ আগত উপস্থিত কৰে। ইংৰাজ পণ্ডিত জনচনৰ ভাষাত, ‘ই আমাক একেলগে দুটা ভাৱ দিয়ে, অৰ্থ দুগুণে উজ্জ্বল কৰে আৰু লগে লগে আমাক পুলক-স্পৰ্শ এটাও দি যায়।’ এই ছবি আমি ভাল পাওঁ, কাৰণ এফ্ এল লুকাচে কবৰ দৰে, “আংশিকভাৱে ই আমাৰ মনৰ সহজ সৰল ফালটোক আমোদ দিয়ে, যেনেকৈ ল’ৰা-ছোৱালীক ছবিয়ে আমোদ দিয়ে। আনহাতে ই অস্পষ্ট জগত এখনৰ পৰা শব্দ, স্পৰ্শ, ৰূপ ভৰা জগত এখনলৈ নমোৱাৰ সকাহ এটাও আনি দিয়ে।

পণ্ডিত এৰিষ্টটলেও ৰূপকৰ ব্যৱহাৰ কৰিব পৰাটো এটা বিশেষ শক্তি বুলি ‘প’য়েটিকস্’ গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে। ই এক বিশেষ সহজ (জন্মগত) প্ৰতিভা যাক বাহিৰৰপৰা আহৰণ কৰিব নোৱাৰি। ভাৰতীয় মতেও কাব্য-ৰস আনন্দৰ কাৰণে বাসনাৰ দৰ্কাৰ বুলি কয়। শ্ৰীসুৰেন্দ্ৰনাথ দাসগুপ্ত ডাঙৰীয়াই তেখেতৰ ‘সাহিত্য পৰিচয়’ নামৰ গ্ৰন্থত এই বাসনাৰ বিষয়ে সৰলভাৱে আলোচনা কৰিছে। তেখেতে লিখিছে যে প্ৰমুগ্ধতত্বাক স্মৃতি আৰু সংস্কাৰৰ যুটীয়া নাম হ’ল বাসনা। প্ৰমুগ্ধতত্বাক স্মৃতি হ’ল সেই স্মৃতি যাক মনত পৰিও মনত নপৰে। কোনো এটা দৃশ্য বা বস্তু এঠাইত দেখাৰ পাছত যদি তাৰ কথা মনত থাকি যায় তেন্তে তাৰ নাম স্মৃতি। কোনো এখন মুখ বা দৃশ্য এঠাইত দেখি তাৰ লগত সাদৃশ্য থকা তেনে মুখ বা দৃশ্য দেখাৰ পুলক এটা মনলৈ আহে অথচ তাৰ কথা ভালদৰে মনত নাথাকে বা মনলৈ নাহে তেন্তে সেই স্মৃতিৰ নাম প্ৰমুগ্ধতত্বাক স্মৃতি বা লুপ্তস্মৃতি। সংস্কাৰ মনৰ ওপৰত বা চিন্তাৰ ওপৰত ভাঁহি নাথাকে, এখাপ তলত থাকে। এই সংস্কাৰত আমি পূৰ্বে দেখা দৃশ্য, বস্তু আদিৰ লগত অনুভূত হোৱা পুলক বা আনন্দ সঞ্চিত হৈ থাকে।

আন এজন বঙালী পণ্ডিত ড° শশীভূষণ দাসগুপ্তই এই প্ৰসঙ্গসূত্ৰ ৰক্ষা কৰি তেখেতৰ ‘উপমা কালিদাস্য’ নামৰ গ্ৰন্থত লিখিছে যে, উপমা আদি অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এনে কোনো নহয় কোনো ধৰণৰ স্মৃতি জড়িত হৈ থাকে আৰু এনে স্মৃতিৰ ভিতৰেদিয়ো উপমা প্ৰভূতি অলঙ্কাৰ কাব্যৰ মূল ধৰ্মৰ লগত জড়িত হৈ আছে। অৰ্থাৎ পোনপটীয়াকৈ তেখেতৰ সিদ্ধান্ত হ’ল, —উপমা আদি অলঙ্কাৰ সাহিত্যৰ দৰ্কাৰহে, বাহিৰৰ অলঙ্কাৰ মাত্ৰই



নহয়, কাব্যৰ অন্তৰঙ্গ বস্তুও।

এই সম্পৰ্কে আৰু আলোচনা কৰাৰ আগতে উপমাৰ পৰিচয় জানি লোৱা হওক। উপমাৰ সাধাৰণ সূত্ৰ হ'ল, 'যেতিয়া এটা বাক্যত স্বভাৱ ধৰ্মত বিজাতীয় দুটি পদাৰ্থৰ বা বস্তুৰ মাজত থকা বিসদৃশ কোনো ধৰ্মৰ উল্লেখ নকৰি যদি কোনো বিশেষ গুণত বা অৱস্থাত বা ক্ৰিয়াত বস্তু দুটাৰ সাম্য অৰ্থাৎ সাদৃশ্য দেখুওৱা হয়, তেতিয়া তাকে উপমা নামৰ অলঙ্কাৰ বোলা হয়।' এই সূত্ৰটো বঙলা 'অলঙ্কাৰ চম্ভিকা' নামৰ গ্ৰন্থৰপৰা লোৱা। এতিয়া উদাহৰণেৰে এই সূত্ৰটো বুজিবলৈ চেষ্টা কৰা যাওক।

'অধৰ ৰাতুল যেন বন্দুলিৰ ফুল' (শঙ্কৰদেৱ)—ইয়াত ৰুক্মিণীৰ অধৰৰ (তলওঁঠ) লগত বন্দুলি ফুল এপাহৰ তুলনা কৰা হৈছে। বন্দুলি ফুল আৰু মানুহৰ ওঁঠ দুটা সম্পূৰ্ণ বেলেগ বস্তু, অৰ্থাৎ স্বভাৱধৰ্মত বিজাতীয়। এই দুটা বস্তুৰ মাজত থকা সাধাৰণ ধৰ্ম বা গুণটো কি যাৰ লগত দুয়োটাৰ সাদৃশ্য দেখুওৱা হৈছে? সেয়ে হ'ল ৰঙা ৰংটো, 'ৰাতুল'। ৰুক্মিণীদেৱীৰ তলওঁঠটো বন্দুলি ফুলপাহৰ দৰেই ৰঙা। 'যেন' এই তুলনাবাচক শব্দটোৰ দ্বাৰা তুলনাটো সম্ভৱ হৈছে। আমাৰ সম্মুখত ৰুক্মিণীদেৱীহে আছে, আমি তেওঁৰ অধৰ দেখিছোঁ, ৰঙা। বন্দুলি ফুলপাহ আমাৰ সম্মুখত নাই কিন্তু আমি আগতেই দেখিছোঁ, ৰঙা। গতিকে আলঙ্কাৰিকৰ ভাষাত যাক তুলনা কৰা হৈছে সেই অধৰ 'উপমেয়'; বন্দুলি ফুলপাহ 'উপমান'; ৰঙা বৰণটো দুয়োটা বস্তুৰ মাজত থকা সাধাৰণ গুণ বা ধৰ্ম। 'যেন' এই তুলনাবাচক শব্দটোৰদ্বাৰা তুলনাটো সম্ভৱ হৈছে। এইদৰে চাৰিওটা অঙ্গৰ সম্পূৰ্ণ উল্লেখ থাকিলে উপমাতোক কোৱা হয় 'পূৰ্ণোপমা'। এক বা একাধিক অঙ্গৰ উল্লেখ নাথাকিলে তাক কোৱা হয় 'লুপ্তোপমা'। এটা উপমাৰ কেবাটাও উপমান থাকিলে তাৰ নাম 'ম্বালোপমা'। এটা বস্তুৰ অনুভৱৰপৰা যদি তেনে ধৰণৰ আন বস্তুৰ স্মৃতি মনত উদয় হয়, তাৰ নাম 'স্মৰণোপমা'। যেনে—কালিন্দী বা বৃন্দাবনক দেখি কৃষ্ণলৈ মনত পৰা:

'কালিন্দী দেখি সখি পীড়য়ে বুক

এখানে খেলায়েছিল

এ চান্দ মুখ।'.....(মাধৱদেৱ)

প্ৰকৃতিৰ লীলা-খেলা দেখি শৈশৱলৈ মনত পৰা :

'প্ৰকৃতিৰ এই লীলা-খেলা দেখি

অতীত মনত পৰে

চিৰকাল যেন উমলি ফুৰিম

অজান শিশুৰ দৰে।' (চৌধাৰী)

এইদৰে অকল উপমাৰে কেবাটাও সূক্ষ্ম বিভাগ আছে। কিন্তু বহল অৰ্থত উপমা বুলিলে সাদৃশ্যত হোৱা অন্যান্য অলঙ্কাৰ,—ৰূপক, উৎপ্ৰেক্ষা, অপক্ৰুতি, অতিশয়োক্তি,

নিদৰ্শনা আদিকো বুজোৱা হয়। বৰ্তমানৰ আলোচনাত উপমাক তেনে বহল অৰ্থতেই লোৱা হৈছে।

সাহিত্যত ব্যৱহৃত হৈ অহা উপমাবিলাকক আমি আহল-বহল তিনিটা ভাগত ভগাব পাৰোঁ। অৱশ্যে আলোচনাৰ সুবিধাৰ্থেহে প্ৰকৃততে এনে বিভাগ সম্ভৱ নহবও পাৰে। (১) প্ৰকৃতি জীৱনৰপৰা লোৱা উপমা, (২) মানৱজীৱনৰপৰা লোৱা উপমা, (৩) আধুনিক পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰপৰা লোৱা উপমা। দেহত পিন্ধা আ-অলঙ্কাৰৰ যেনেকৈ পৰিৱৰ্তন, ক্ৰমবিকাশ আছে, উপমাদি অলঙ্কাৰৰো তেনেকৈ পৰিৱৰ্তন আৰু ক্ৰমবিকাশ আছে। এই পৰিৱৰ্তন আমাৰ ৰুচিবোধ, সভ্যতাৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগত জড়িত। উপমাৰো জন্ম, যৌৱন, জৰা আৰু মৃত্যু আছে, কিন্তু ব্যক্তিগত দুই এটা উপমাৰ ক্ষেত্ৰতহে, উপমাৰ যিটো জাতি সি অমৰ। আমাৰ পিন্ধা আ-অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰত পুৰণি গামখাৰু, লোকাপাৰ, গেজেৰা, ঢোলবিৰী, গলপতা, সাতসৰী, জেঠী, ডুগডুগি, থুৰিয়া আদি অলঙ্কাৰবোৰ সমাজৰ আজিৰ ৰুচিবোধ আৰু ক্ষেত্ৰবুজি অৰ্থনৈতিক অৱস্থাৰ লগত খাপ-নোখোৱা হোৱাত সেইবিলাককে ভঙাই বঙলুৱা ধৰণৰ অলঙ্কাৰ গঢ়াই ল'লে। \* তথাপি সেইবিলাকৰ সকলোবিলাক সম্পূৰ্ণ লুপ্ত হোৱা নাই। পৰিৱৰ্তিত ৰুচিৰ লগত খাপ-খুৱাই সালসলনি কৰি লোৱা হৈছে

\* ১৯৭৩ চনত অৱশ্যে আকৌ সেইবিলাকৰ প্ৰচলন হৈছে।

কিছুমানৰ, কেতিয়াবা সম্পূৰ্ণ নতুন ৰূপতো গঢ়ি লোৱা হৈছে। সাহিত্যৰ অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা কম-বেছি প্ৰযোজ্য।

প্ৰকৃতি জীৱনৰপৰা লোৱা উপমাই আমাৰ সুপ্ৰাচীন। তাৰ পিছত আহিল মানৱ জীৱন সম্পৰ্কীয় উপমা। পুৰণি সংস্কৃত অসমীয়া কবিসকলৰপৰা সিদিনালৈকে আমাৰ সাহিত্যত এনেবোৰ উপমাৰে বহুল ব্যৱহাৰ দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াৰ ভিতৰত ঘৰুৱা জীৱনৰপৰা বা মানৱ জীৱনৰপৰা লোৱা বহুত উপমাৰ প্ৰয়োগ আধুনিক যুগৰ কেইজনমান গদ্যালিখকৰ হাতত ব্যাপক হৈ পৰিছিল। সকলো শ্ৰেণীৰ উপমাই কবি-সাহিত্যিকৰ স্বকীয় প্ৰতিভা, ৰসবোধৰ গভীৰতা আৰু সৌন্দৰ্যবোধৰ সুক্ষ্মতা অনুসৰি, বিচিত্ৰ, গভীৰ, সৌন্দৰ্যযুক্ত হৈ পৰিছে, প্ৰাচীন-আধুনিক দুয়ো শ্ৰেণীৰ সাহিত্যত। মাধৱ-কন্দলি, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, শ্ৰীমাধৱদেৱ আদি পুৰণি কবিসকলৰ ৰচনালৈ চকু দিলেই এই কথাৰ সত্যতা প্ৰমাণিত হয়।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত কবিতাতকৈ গদ্যৰ ক্ষেত্ৰত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, বেজবৰুৱা, সত্যনাথ বৰা আদিৰ ৰচনাত ঘৰুৱা জীৱনৰপৰা সৃষ্টি কৰা অনেক নতুন নতুন উপমাৰ বহুল ব্যৱহাৰ হয়। এনে উপমায়ুক্ত প্ৰকাশভঙ্গিৰ যোগেদি তেওঁলোকৰ ৰচনাবলী জতুৱা, চিত্ৰময়, তীব্ৰ ভাৱ প্ৰকাশক, ৰসাল আৰু অননুকৰণীয় বৈশিষ্ট্যসম্পন্ন

হৈ পৰিছে।

প্ৰাচীন সাহিত্যত যিবিলাক উপমা বহুলভাৱে ব্যৱহৃত হৈ প্ৰায় গতানুগতিক হৈ পৰিছিল সময়ৰ লগে লগে, বিশেষকৈ মৌখিক সাহিত্যত, তাৰ ঠাইত নতুন নতুন উপমাৰ সৃষ্টি হোৱাৰ উদাহৰণ দেখিবলৈ পাওঁ। প্ৰাচীন সাহিত্যত তিব্বোতাৰ হাতৰ সুন্দৰ আঙুলিক চম্পাকলিৰ লগত তুলনা কৰিছিল। মৌখিক গীতত পাজিসেৰাৰ লগত তুলনা কৰা হ'ল। মনুহ প্ৰকৃতি জীৱনৰ সৌন্দৰ্য উপভোগতে মগ্ন থাকিব নোৱাৰা হ'ল, বাস্তৱ জীৱনৰ বাস্তৱতাৰ মাজলৈ, কৰ্ম-চঞ্চলতাৰ মাজলৈ সোমাই আহিল। কিন্তু তেওঁলোকৰ বসবোধ, সৌন্দৰ্যবোধ, সৃষ্টিক্ষমতাৰ একো ক্ষয়-ক্ষতি নহ'ল, তেওঁলোকে কৰ্ম-জীৱনৰপৰাই নতুন উপমাৰ সৃষ্টি কৰি ল'লে। তেওঁলোকে বিচ্ছীতত গালে, 'হাতৰে আঙুলি পাজিসেৰীয়া ভৰিৰে আঙুলি ঘন'। এইদৰে 'তপ্ত সুবৰ্ণৰ সম জ্বলে দেহা নিৰুপম'ৰ (শঙ্কৰদেৱ) ঠাইত কেঁচা হালধিৰ বৰণ, জিকা-ফুল যেন বৰণ, আদি উপমাৰ ব্যৱহাৰলৈ আঙুলিয়াব পাৰি।

অৱশ্যে আমাৰ সাহিত্যত উপমাৰ ব্যৱহাৰৰ ব্যাপকতা আৰু গভীৰতাৰ উদাহৰণ বিচাৰিবলৈ হ'লে মাধৱকন্দলিৰ ৰামায়ণ, মহাপুৰুষৰ বৰ্ষা-বৰ্ণন, শৰৎ-বৰ্ণন, গোপী-উদ্ধৱ সংবাদ, কল্মিণী-হৰণকাব্য, বৰগীতলৈ চকু ফুৰাব লাগিব। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ 'বৰগীতৰ এটি উপমা চাওক :

‘কানাইৰ ৰূপৰ উপমাৰ কিবা ক্ষেম

এক পুঞ্জ হৈয়া আছে গোপিনীৰ প্ৰেম।’

ৰূপৰ অৰ্থ ইয়াত সৌন্দৰ্য। এই সৌন্দৰ্য কনক্ৰিট (concrete) উপমাৰ সহায়েৰে হে মূৰ্ত কৰি প্ৰকাশ কৰিব পাৰি। নহ'লে সৌন্দৰ্য নিজে এটা এবষ্ট্ৰেক্ট (abstract)—অমূৰ্ত ভাব বা অৱস্থা। অৰ্থাৎ সৌন্দৰ্যৰ নিজা কোনো ৰূপ বা গঢ় নাই। প্ৰেমৰো নিজা কোনো ৰূপ বা গঢ় নাই। এনে অৱস্থাত অমূৰ্তৰ সহায়েৰেই অমূৰ্তক মূৰ্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। উপমাৰ এনে প্ৰয়োগ অতি বিৰল।

উপমাৰ ক্ৰম-বিবৰ্তনৰ লগত যে সমাজৰ পৰিৱৰ্তনো জড়িত, তাৰ উদাহৰণ আধুনিক সাহিত্যত ব্যৱহৃত উপমালৈ লক্ষ্য কৰিলেই দেখিবলৈ পাওঁ। শাস্ত্ৰীয় সাহিত্যত জ্ঞান বা চন্দ্ৰৰ প্ৰভাৱৰ কথা সৰ্বজনবিদিত। যুগ যুগ ধৰি সুন্দৰীসকলৰ মুখৰ লগত জ্ঞানক উপমান হিচাপে গ্ৰহণ কৰি আহিছে কবিসকলে। কিন্তু আজিৰ কবিৰ কবিতাত জ্ঞান, 'যেন ঝলসানো ৰঙী' (সুকান্ত ভট্টাচাৰ্য)—উৰলি জহি যোৱা ৰঙী এখন যেন হৈ পৰিছে। সেয়া হ'ল বঙালী কবিৰ কবিতাৰ উদাহৰণ। এজন ইংৰাজ কবি হিউমৰ হাতত জ্ঞানটো ৰঙামুৱা খেতিয়ক এজনৰদৰে দেখা দিলে। এজন ৰাচিয়ান কবিৰ কবিতাত, এজন ইটা গাঁৱ কনুৱাৰ দৃষ্টিৰে ৰাতিপুৱাটোও তেওঁৰদৰে এজন কনুৱা হৈ হাতত এচপৰা

ৰঙা ইটা লৈ দেখা দিছে। আজিৰ কবিতাত, ‘তেজৰ তেলেৰে চলে জীৱনৰ কল’ (নৱকান্ত)। তাৰ উপৰি আজিৰ কবিয়ে ‘সামান্য ধৰ্ম, স্পষ্ট হৈ নথকা দুটা বস্ত্ৰৰ মাজতো তুলনা আনি উপমাৰ সৃষ্টি কৰে,—যাক আৱিষ্কাৰ কৰি ল’বলৈ যাওঁতে আমাৰ কল্পনাশক্তি অসম্ভৱ হেঁচা পৰে। আজিৰ জীৱনধাৰা জটিলতৰ হৈ অহাৰ লগে লগে উপমাৰ ব্যৱহাৰো জটিল, দুৰ্বোধ্য হৈ পৰে। কেতিয়াবা একান্ত ব্যক্তিগত জীৱনৰপৰা উপমা লোৱাৰ ফলত এনে উপমা প্ৰায়ে দুৰ্বোধ্য হৈ পৰে। বৰ্তমানৰ কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত যিটো ধাৰা দেখিবলৈ পাওঁ, তাত উপমাতকৈ প্ৰতীকৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব পৰিছে আৰু এনে প্ৰতীক সৃষ্টিত ক্ৰয়েদীয় মনোবিশ্লেষণৰ প্ৰভাৱো যথেষ্ট থাকে। প্ৰতীকৰ সৃষ্টিত উপমাৰ প্ৰভাৱ আছে নে নাই, আৰু আছে যদি তেনে প্ৰভাৱ কিমান গভীৰ, সেই কথা সুকীয়া আলোচনাৰ বিষয়। কিন্তু উপমাকে আদি কৰি অৰ্থালঙ্কাৰ সমূহৰ ব্যৱহাৰ তুলনামূলকভাৱে আজিৰ সাহিত্যত বহুত কমিলেও সম্পূৰ্ণ নিৰ্বাসিত হোৱা নাই আৰু-হ’ব নোৱাৰেও। কাৰণ এই বিলাক সাহিত্যৰ বহিৰঙ্গ বস্ত্ৰে নহয়, অন্তৰঙ্গও। প্ৰাচীন ভাৰতৰ আলঙ্কাৰিকসকলে মানৱদেহৰ অলঙ্কাৰকো তিনি ভাগত ভগাইছিল, যেনে—অন্তৰঙ্গ, বহিৰঙ্গ আৰু মিশ্ৰ। ইয়াৰ ভিতৰত দাঁতৰ যত্ন, নখৰ যত্ন, কেশ ৰচনা আদিক অন্তৰঙ্গ বিভাগত; স্নান, চন্দন লেপন, প্ৰসাধন আদিক অন্তৰঙ্গ-বহিৰঙ্গ দুয়োটাৰে মিশ্ৰ বুলি ধৰি বাকীবিলাকত বহিৰঙ্গ বুলি ধৰিছিল। সাহিত্যৰ অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা খাটে। “ন কাস্তমপি নিৰ্ভৃষং ৰিভাতি বনিতা মুখম্”—বনিতাৰ মুখ সুন্দৰ হ’লেও অলঙ্কাৰহীন হলে লাৱণ্য ফুটি নুঠে। এয়া ৭ম শতিকাৰে আলঙ্কাৰিক ভামহৰ উক্তি। কিন্তু প্ৰতিভাহীন লোকে যদি ঔচিত্য ৰক্ষা নকৰি উপমাৰ ব্যৱহাৰ কৰে তেনে ৰচনা অযথা বোজাৰে আক্ৰান্ত মাত্ৰ হ’ব। সাহিত্য ৰসোত্তীৰ্ণ নহ’লে আত্মাহীন, তাত অলঙ্কাৰে কি শোভাবৰ্ধন কৰিব? আন এজন আলঙ্কাৰিক বামনৰ উক্তিৰে কবলৈ হ’লে, “ৰসিকে যুৱতীৰ ৰূপ-লাৱণ্য আশ্বাদন কৰে; তাত দুই এপদ অলঙ্কাৰ পিন্ধাই ল’লে সেই সৌন্দৰ্য অধিক উপাদেয় হয়। কিন্তু ৰূপ-লাৱণ্যই যদি নাথাকে, তেওঁ ‘দশো আঙুলিত জাম্পি সোণৰ আঙুঠি’ যেনিবা পিন্ধিলেই, কোনে উভতি চাব?”

সাহিত্যত উপমাৰ স্থান কিমান গভীৰ তাৰ প্ৰমাণ স্বৰূপে সৰহ নকৈ এটা উদাহৰণ দিলেই যথেষ্ট হ’ব; প্ৰাচীন কবিসকলৰ কথা এৰিও, আধুনিক যুগৰ বেজবৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ, সত্যনাথ বৰাৰ ৰচনাৰপৰা উপমা আদি অলঙ্কাৰ উঠাই লৈ যাওক, দেখিব, লিখকৰ ব্যক্তিভেদ, ৰচনা-ভঙ্গি, ৰস, তথা তেওঁলোকৰ সাহিত্যৰ আধাৰিণি সৌন্দৰ্য লগে লগে অন্তৰ্হিত হৈছে।

যিজন নাতি-বিখ্যাত কবিৰ কবিতাৰপৰা এই আলোচনাৰ শিৰোনামা লোৱা হৈছে, সেইজন কবি স্বৰ্গীয় গোপাল ভূঞাৰ ‘ফুল’ কবিতাটোৰ উদ্ধৃত শব্দকটোত উপমাৰ

স্থান লক্ষ্য কৰক :

সেউজীয়া সাজ                      কেলেই পিছলি  
এনেয়ে ধুনীয়া তই  
ঘোৰ ডাবৰত                      বিজুলী চমক  
—উপমা নিদিও মই।\*

\* মূল প্ৰবন্ধটো আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ যোগে প্ৰচাৰিত কথিকা। ১৯৬০ চনত  
‘নগাঁও কলেজ আলোচনী’ত প্ৰকাশিত হয়। বৰ্তমান সামান্য সাল-সলনি কৰা হৈছে।—লিখক

## ।। অসমীয়া সাহিত্যত মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱ।।

অকল ধৰ্মগ্ৰন্থ বুলিলে ‘মহাভাৰত’, ‘ৰামায়ণ’ক যেনেকৈ সংকীৰ্ণ কৰা হয়, তেনেকৈ ‘মহাকাব্য’ এনে এটা আলংকাৰিকৰ পৰিভাষাৰেও এই মহা-জীৱন-গ্ৰন্থ দুখনৰ মহত্ব উপলব্ধি কৰিব বা কৰাব নোৱাৰি। এই দুই গ্ৰন্থ আমাৰ জীৱন-ৰেদ, মানৱ জীৱন-ৰেদ। ধৰ্ম-অৰ্থ, কাম মোক্ষ, জীৱনৰ সকলোবিলাক ফাল সামৰি লৈ, এই দুই মহাগ্ৰন্থ জীৱনৰ আঁহে আঁহে এনেভাৱে জড়িত হৈ পৰিল যে, বতাহত উৰি যোৱা গুটিয়ে তাৰ প্ৰাণ-শক্তিকো লগতে উৰাই লৈ যোৱাৰদৰে এসময়ৰ বৰ্ধিশু আৰ্যসকলৰ বিজুতিৰ লগে লগে ঐতিহ্যৰ এই অদৃশ্য প্ৰাণ-কণিকাবোৰো ভাৰতৰ চাৰিওফালে সিঁচৰিত হৈ পৰিল। এই বিশাল ভাৰতৰ মানৱ গোষ্ঠীৰ মাজত এই ঐতিহ্যৰ অদৃশ্য বান্ধোনে বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত ঐক্যৰ সৃষ্টি কৰি আহিছে—যি ঐক্য ৰেদ, পুৰাণ, উপনিষদ, সংহিতা আদিয়েও সুকীয়াকৈ দিব পৰা নাই।

অসমীয়া সাহিত্যত মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱ আলোচ্য বিষয় যদিও মহাভাৰত প্ৰভাৱান্বিত গ্ৰন্থৰ তালিকা এখন দাঙি ধৰাৰ উদ্দেশ্য মোৰ নাই। এনে তালিকা যিকোনো সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীতে পোৱা যাব। এই সম্পৰ্কত মই এটা প্ৰশ্নহে পাঠকসকললৈ দাঙি ধৰিব খোজোঁ। প্ৰশ্ন হ’ল, আমাৰ সাহিত্য আৰু জীৱনত ৰামায়ণ মহাকাব্যৰ যি গভীৰ আৰু ব্যাপক প্ৰভাৱ, মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱো সমানে গভীৰ আৰু ব্যাপক নে? যদি নহয়, কিয়?

প্ৰকৃততে ই এটা ব্যাপক গৱেষণা আৰু আলোচনাৰ বিষয়। বৰ্তমান আলোচনাৰ ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰত এই বিৰাট ‘কিয়’ৰ উত্তৰ দিয়া অসম্ভৱ। এই প্ৰশ্নটো সম্পৰ্কে আগতে আমাৰ সাহিত্যত আলোচনা হোৱাও চকুত পৰা নাই।

ৰামায়ণ মহাকাব্যৰ প্ৰভাৱ আমাৰ জন-সাহিত্য, জন-বিশ্বাস, প্ৰবাদ-প্ৰৱচন আদিৰ লগত অতীজৰেপৰা জড়িত হৈ আহিছে। লিখিত সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো চতুৰ্দশ শতিকাৰ মাধৱ কন্দলিৰো আগৰ কবি হৰিবৰ বিপ্ৰই ৰামায়ণৰ কাহিনী লৈ ‘লব-কুশৰ যুদ্ধ’ পুথিখন লিখি গৈছে। স্বৰূপাৰ্থত তেৱেঁই প্ৰথম অসমীয়া কবি। আকৌ চতুৰ্দশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ কছাৰী ৰজা মহামানিক্যৰ পৃষ্ঠপোষকতাত সম্পূৰ্ণ ৰামায়ণৰ পদ ভাঙনি

কৰোঁতাজন হ'ল মাধৱ কন্দলি। কিন্তু এজন কবিয়ে 'লব-কুশৰ যুদ্ধ' কাব্যখন ৰচনা কৰাৰ পাছতে সপ্তকাণ্ড ৰামায়ণ অসমীয়ালৈ ডাঙনি কৰিব পৰা অৱস্থা এটা অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সমাজ-সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত সৃষ্টি হ'ব পাৰিলে নে? এই কথা বিশ্বাস কৰিবলৈ টান। আগতেও এটি আলোচনা প্ৰসঙ্গত মই এই সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছিলোঁ যে মাধৱ কন্দলিতকৈ কম শক্তিশালী আৰু কেইবাজনো ৰামায়ণৰ কবি আমাৰ আছিল— যিবিলাকৰ গ্ৰন্থ হয় উদ্ধাৰ হোৱা নাই বা লুপ্ত হ'ল। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱে,

‘পূৰ্ব কবি অশ্রমাদী মাধৱ কন্দলি আদি

বিৰচিলা পদে ৰাম কথা।’

এই পদ ফাঁকিত ‘আদি’ শব্দৰদ্বাৰাই আন কেবাজনো ৰামায়ণৰ কবিৰ কথাকে যে নিৰ্দেশ কৰিছে, এই বিশ্বাসৰ দৃঢ় যুক্তি আছে।

মাধৱ কন্দলিৰ পাছত ওজাপালিৰ লগত খাপ খোৱাকৈ লৌকিক স্পৰ্শ ৰচনা দি কৰা দুৰ্গাবৰ কায়স্থৰ ‘গীতি-ৰামায়ণ’। বৈষ্ণৱ যুগত আকৌ অনন্ত কন্দলিয়ে পদত সম্পূৰ্ণ ৰামায়ণ ৰচনা কৰাৰ উপৰিও ৰামায়ণৰ কাহিনী ইমান জনপ্ৰিয় হৈ পৰিল যে কথা বা গদ্যত ‘কথা ৰামায়ণ’, কীৰ্তনৰ আৰ্হিত ‘শ্ৰীৰামকীৰ্তন’ আৰু অঙ্কীয়া নাটতো ৰামায়ণৰ কাহিনী লৈ ‘ৰামবিজয় নাট’ ৰচনা কৰা হ’ল। মহাভাৰতৰ কাহিনী লৈ যদিও আদি যুগতেই অৰ্থাৎ ১৪শ শতিকাতেই কবিৰত্ন সৰস্বতী আৰু হৰিবৰ বিপ্ৰই দুখন পুথি ৰচনা কৰিছিল, তথাপি আমাৰ জীৱন আৰু সাহিত্যত মহাভাৰতে ৰামায়ণৰ সমানে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবপৰা নাই। অৱশ্যে কোনোৱে আঙুলিয়াব পাৰে যে বৈষ্ণৱ যুগত ৰাম আৰু কৃষ্ণ অভেদ হৈ যোৱাৰ ফলত স্বয়ং শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱে, ৰামায়ণৰ উদ্ভাৱ আৰু আদি কাণ্ড লিখাত, ৰামায়ণো বৈষ্ণৱ ভক্ত সমাজত ধৰ্মশাস্ত্ৰ হৈ পৰিল। কিন্তু মহাভাৰততো শ্ৰীকৃষ্ণ স্বয়ং বিদ্যমান। মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণ ‘দেৱবাণী নোহে ইটো লৌকিকসে কথা’। বাগ্মিকী ৰামায়ণো আদৰ্শপুৰুষ ৰামৰ কাহিনীহে। মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণত আজি যি ভকতীয়া গন্ধ পাওঁ সেয়া বৈষ্ণৱ যুগৰ হাতফুৰণিৰ ফল। অকল সেয়ে নহয়, আদি যুগৰ ‘দেৱজিৎ’ আৰু অন্যান্য তেনে পুথিও বৈষ্ণৱ যুগৰ ভক্তি-ৰসত বুৰদিহে বৰ্তমানৰ অৱস্থা পাইছে। শঙ্কৰদেৱৰ আদৰ্শত কোনোবা উৎসাহী ভক্ত কবিয়ে হাতফুৰাই ভকতীয়া গন্ধ সানি দিছে—এনে সন্দেহ স্বাভাৱিকতেই মনলৈ আহে।

বৈষ্ণৱ যুগত মাধৱদেৱে মহাভাৰতৰ কাহিনীযুক্ত ‘ৰাজসূয়’ কাব্য ৰচনা কৰিছিল যদিও উৎস আছিল ভাগৱত। ৰাজসূয় কাব্যৰ জনপ্ৰিয়তাও কম। কাব্য দুৰৰ কথা, মহাপুৰুষ দুজনাই মহাভাৰতৰ কাহিনী লৈ এখন অঙ্কীয়া নাটো ৰচনা নকৰিলে কিয়?

স্বৰূপতে অসমীয়া সাহিত্যত মহাভাৰতৰ প্ৰকৃত প্ৰভাৱ আৰম্ভ হয় বৈষ্ণৱ যুগত কোঁচ ৰাজসভাৰ কবি ৰাম সৰস্বতীৰ মহাভাৰতৰ পদ ডাঙনিৰ লগে লগে। মহাভাৰতৰ

ভাঙনিও, বিশেষকৈ কন পৰ্বত ৰাম সৰস্বতীয়ে যথেষ্ট স্বাধীনতা লৈ মৌলিকতা দেখুৱাইছে। বৈষ্ণৱ আদৰ্শৰ লগত খাপ-খুৱাই বন-পৰ্বত নানান কাৰ্জনিক আখ্যানৰ সৃষ্টি কৰিলে, যিবিলাকে সৰবৰহী বধ-কাব্যসমূহৰ জন্ম দিলে। এই বধ-কাব্যসমূহৰ জনপ্ৰিয়তা, সাহিত্যিক সৌন্দৰ্য, আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ বিষয়ে ড° কাকতী আৰু ড° বৰুৱা আদি কৃতী লোকসকলে আলোচনা কৰি গৈছে। এই বধ-কাব্যসমূহৰ যোগেদিয়েহে অসমত মহাভাৰতৰ কাহিনীয়ে যিখিনি জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিব পাৰিছে, কিন্তু মহাভাৰতৰ কোনো চৰিত্ৰই ৰামায়ণৰ চৰিত্ৰৰদৰে জন-মানসত গভীৰ আঁচৰ টানিব পৰা নাই। অসমৰ কোনো কোনো ঠাইত প্ৰচলিত 'বিয়াহগোৱা'ত মহাভাৰতৰ আখ্যান গোৱা হয় ; কিন্তু সেই প্ৰথাও অঞ্চল বিশেষত হৈ আৱদ্ধ।

আগতেই কৈ আহিছোঁ এই প্ৰশ্ন গভীৰ আলোচনাৰ বিষয়। এই বিষয়ৰ বহুল আলোচনা সুধী সমাজলৈ এৰি মোৰ নিজস্ব মত কেইটামান ইয়াত দাঙি ধৰিলোঁ।

(১) মহৰ্ষি ব্যাসদেৱে মহাভাৰত ৰচনা কৰিও শান্তি নেপাই নাৰদৰ আদেশত সাকাৰ ব্ৰহ্মা শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণানুকীৰ্তন কৰিবৰ উদ্দেশ্যেৰে ভাগৱত পুৰাণ ৰচনা কৰে। ব্যাসদেৱকো শান্তি দিবপৰা মহাগ্ৰন্থ ভাগৱত পুৰাণক বৈষ্ণৱসকলে মূল গ্ৰন্থ কৰি লোৱাত মহাভাৰতৰ আধ্যাত্মিক প্ৰয়োজনীয়তা কমি গ'ল। ৰাম আৰু কৃষ্ণক অভেদ কৰি লোৱাৰ পাছত 'লৌকিকসে কথা' কন্দলিৰ ৰামায়ণ দৈৱবাণীলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাত ৰামায়ণ গ্ৰন্থ মহাভাৰততকৈ অধিক কিন্তু ভাগৱত পুৰাণতকৈ কম জনপ্ৰিয় গ্ৰন্থ হৈ পৰিল।

(২) মহাভাৰতত বাস্তৱ জীৱনৰ ওপৰত, কিন্তু ৰামায়ণত আদৰ্শ জীৱনৰ ওপৰত গুৰুত্ব অধিক পৰিছে। আমাৰ সমাজৰ প্ৰধানকৈ আদৰ্শবাদী জীৱনধাৰাৰ ওপৰত স্বাভাৱিকতে মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱ কম পৰিব।

(৩) সমগ্ৰ জম্বুদীপৰ ৰজা-প্ৰজাৰ মাজত এক ৰাজনৈতিক আৰু আবেগিক ঐক্যৰ সৃষ্টি কৰাও মহাভাৰত মহাকাব্যৰ অন্যতম উদ্দেশ্য আছিল যেন ধাৰণা হয়। মহাভাৰতৰ সভ্যতাৰ মানদণ্ড উচ্চ হলেও সাংস্কৃতিক জীৱনৰ মানদণ্ড সেই অনুপাতে উচ্চ বুলি ক'ব নোৱাৰি। মহাভাৰত আগ নে ৰামায়ণ আগ সেই তকীলৈ যোৱাৰ প্ৰয়োজন বৰ্তমানৰ আলোচনাত নাই কিয়নো, আলঙ্কাৰিকৰ ভাষাৰে মহাভাৰত হ'ল-'Epic of Growth',-বৰফৰ লাকৰদৰে গৈ থাকোতে ক্ৰমাৎ কলেবৰ বৃদ্ধি কৰি বহুযুগৰ বহু কাহিনী আৰু আদৰ্শেৰে পুষ্ট হৈ বৰ্তমানৰ ৰূপ লৈছে। আনহাতে, ৰামায়ণ মহাকাব্যৰ ক্ষেত্ৰত Epic of Art--এই আখ্যা তুলনামূলকভাৱে প্ৰযোজ্য। ৰামায়ণ এজন মহাকাব্যৰ কলাকৃতি, কলা সৌন্দৰ্যেৰে স্বয়ংসম্পূৰ্ণ; কাহিনী অংশও সেইদৰে সুবিন্যস্ত; মহাভাৰতৰদৰে সোলোক-টোলোক ( loose) নহয়। দহমূৰীয়া ৰাৱণ থাকিলেও ৰামায়ণৰ সমাজখন যেন বহু পৰিমাণে শান্ত, নিৰ্দিষ্ট গঢ়যুক্ত, সংস্কৃত আৰু মাজিত—



এনে ধাৰণা মনলৈ স্পৰ্শিত। (অৱশ্যে এই কথা চূড়ান্তভাৱে কোৱাৰ উপায় নাই।)

মহাভাৰতৰ যুদ্ধ বৈষমিক লাভ-লোকচানৰ কাৰণেই হৈছিল—অন্যায় অধৰ্মও এই যুদ্ধত বহুত বেছি। ইয়াত যুধিষ্ঠিৰেও এবাৰ মিল্ল মাতিলে, শিশু অভিমন্যুক সপ্তৰথীয়ে বেঢ়ি বধ কৰিলে, শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰতিজ্ঞা ভঙ্গ কৰি এদিন অস্ত্ৰ ধৰিলে, ভগদত্তৰ বৈষম্য-বাণ শ্ৰীকৃষ্ণই বুকুত পাতি ললে, শিখণ্ডীক আঁৰ কৰি অৰ্জুনে স্তম্ভীক বধ কৰিলে, দ্ৰৌপদীক বজ্জ্বলা অৱস্থাত ৰাজসভালৈ টানি নি উলঙ্গ কৰাৰ চেষ্টা চলিল, ৰথচক্ৰ গ্ৰাস কৰা অৱস্থাতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ ইন্দ্ৰিতত অৰ্জুনে কৰ্ণক বধ কৰিলে, আনৰ লগত যুদ্ধ কৰা অৱস্থাত ক্ৰত্ৰিয় নীতি সম্পূৰ্ণ ভঙ্গ কৰি অৰ্জুনে ভূৰিশ্ৰৱাক বধ কৰিলে,— মহাভাৰতৰ এই সমাজখন সভ্যতাত বহু ওপৰত থাকিও অসংস্কৃত বৰ্ষৰ সমাজ। এই সমাজখনক অসমীয়া সমাজে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে।

(৪) সামাজিক আৰু নৈতিক আদৰ্শৰ ফালৰপৰাও মহাভাৰতৰ চৰিত্ৰসমূহ ৰামায়ণৰ চৰিত্ৰবদৰে সমাজৰ অনুকৰণীয় নহয়। দ্ৰৌপদীৰ পঞ্চপতি, কৰ্ণক বষ্ঠপতি কামনা, কুন্তীৰ গোপন কলঙ্ক, নিয়োগ প্ৰথাৰ প্ৰচলন, সিংহাসনৰ কাৰণে ভ্ৰাতৃ-বিৰোধ, ভীমক আহাৰত বিহ দিয়া, পাণ্ডৱসকলক জতুগৃহত পুৰি মৰাৰ চেষ্টা, দুৰ্যোধনৰ অহঙ্কাৰ আৰু মানীলোকৰ প্ৰতি কৰা দুৰ্ব্যৱহাৰ, অৰ্জুনেও এবাৰ যুধিষ্ঠিৰক হত্যা কৰিবলৈ উদ্যত হোৱা আদিৰ তুলনাত ৰাম-সীতাৰ আদৰ্শ প্ৰেম—যি ৰামে সোণৰ সীতা সাজি ল'লে হয় কিন্তু বিবাহ নকৰালে, (আনহাতে দশৰথৰ সাতশৰ অধিক ৰাণী আছিল) যি প্ৰজাৰঞ্জনৰ কাৰণে সেই পত্নীকো বিসৰ্জন দিলে, ৰামৰ পিতৃভক্তি, লক্ষ্মণ ভৰতৰ ভ্ৰাতৃপ্ৰেম, হনুমন্তৰ ভক্তি আদি আদৰ্শ কিমান সৌৰভময় আৰু অনুপম, যাৰ আবেদন সু-গভীৰ আৰু চিৰন্তন। আদৰ্শ চৰিত্ৰ আৰু কাহিনীৰ মৰ্মস্পৰ্শিতাই ৰামায়ণক সহজে জনসাধাৰণৰ অন্তৰৰ ওচৰ চপাই আনিলে, যাৰ ফলত মৌখিক যুগতেই লৌকিক গীত-পদত ৰামায়ণৰ কাহিনী সুপ্ৰচাৰিত হ'ল। (মন্ত্ৰ সাহিত্যতো ৰামায়ণৰ কাহিনীয়ে স্থান পোৱাটো মন কৰিব লগীয়া (ও-কৰতী পুথি)।

(৫) এই ক্ষেত্ৰত বৰপেটাৰ এজন বৈষ্ণৱ ভক্ত শ্ৰীযুত দিগম্বৰ পাঠক ডাঙৰীয়াৰ এদিন হঠাতে লগ পাই এখণ্ডক আলোচনা কৰিছিলোঁ। তেখেতৰ মতে মূল মহাভাৰতখন অসমত পোৱা সহজ নাছিল (আকাৰৰ কাৰণে)। কিন্তু মূল ৰামায়ণ অতীজৰেপৰা অসমত আছিল। সেই কাৰণেও ৰামায়ণ, মহাভাৰততকৈ অধিক জনপ্ৰিয় হ'ব পাৰে। তেখেতৰ যুক্তিটোৱে মোক পণ্ডিতপ্ৰবৰ সন্দিকৈদেৱে সাহিত্যসভাৰ সভাপতিৰ ভাষণত কোৱা এবাৰ কথাটো মনত পেলাই দিলে। সন্দিকৈদেৱে লিখিছিল যে মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণ উপযুক্তভাৱে ছপা হৈ ওলালে মূল ৰামায়ণৰ পাঠোদ্ধাৰ কৰাটো সহায় কৰিব।

মহাভাৰতৰে অন্তৰ্গত শূলি ধৰা 'হৰিবংশ'ৰ বহুতো ভক্তিপৰ আখ্যানৰ ভাঙনি

বৈষ্ণৱ যুগত হৈছিল। মহাভাৰতৰ বিভিন্ন আখ্যানৰ স্বয়ংপূৰ্ণতা আৰু স্বকীয় সৌন্দৰ্যৰ আবেদন আছে। আমাৰ সাহিত্যত সুকীয়াকৈ আখ্যান কাব্যৰ মাজেদি সেইবিলাক জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছিল বা পৰিছে। নল-দময়ন্তী, দুশ্শন্ত-শকুন্তলা, সাবিত্ৰী-সত্যবান, চিন্তা-শ্ৰীবৎস, শিৰিষ ত্যাগ, কৰ্ণৰ বীৰত্ব, ভীমৰ প্ৰতিজ্ঞা, অভিমন্যুৰ বণ-কৌশল আদিৰ কাহিনীয়ে জনসমাজক আকৰ্ষণ কৰি আহিছে আৰু বৈষ্ণৱ যুগৰ পিছৰপৰা বৰ্তমানলৈকে সেইবিলাকক লৈ কাব্য,নাটক (অকীয়া নাটৰ আৰ্হিতো) কবিতা আদি ৰচনা হৈ আহিছে আৰু নতুন নতুন ব্যাখ্যাৰে ভৱিষ্যতেও সাহিত্যৰ সৃষ্টি হ'ব সন্দেহ নাই। কিন্তু মহাভাৰত সম্পৰ্কীয় কোনখন পুথি আটাইতকৈ অধিক সৰৱৰহী বুলি সুধিলে একে আঘাৰতে কব লাগিব যে মূল মহাভাৰতৰ কাহিনীত ভেজা দি লিখা ৰামসৰস্বতীৰ এক মৌলিক আৰু অনুপম সৃষ্টি,সেই অকণমান পদ্য পুথিখন হ'ল 'ভীম চৰিত'।\*

\* মূল প্ৰবন্ধটো ১৫।৪।৬৫ তাৰিখে, আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰিত হৈছিল। বৰ্তমান প্ৰবন্ধটোত অলপ সালসলনি কৰা হৈছে আৰু মোৰ মতৰো যোগ-বিয়োগ কৰা হৈছে। এই সম্পৰ্কীয় ভৱিষ্যত আলোচনাত বৰ্তমানৰ প্ৰবন্ধটোকহে প্ৰামাণ্যৰূপে ধৰিব লাগিব।

—লিখক